ادب، ادبی تھیوری

اور

اسلوبیات

نذیر احمد ملک

[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]

[illegible]
[illegible]

ادب، ادبی تھیوری اور اسلوبیات

نذیر احمد ملک

کتابی دُنیا دہلی

Adab Adbi Theory Aur Asloobyaat

by

Nazir Ahmad Malik
Mobile : 09419582582, Phone: 0194-2424778
Email : namalik.ku@gamil.com
Address : Basera, Umer Colony A
Lal Bazar, Srinagar, J&K

ISBN:978-93-84271-50-3
Year of Edition: 2020
Price Rs:400/-

نام کتاب	:	ادب، ادبی تھیوری اور اسلوبیات
مصنف وناشر	:	نذیر احمد ملک
سن اشاعت	:	۲۰۲۰
کمپیوٹر کمپوزنگ	:	امتیاز احمد
قیمت	:	۴۰۰
تعداد	:	۵۰۰
مطبع	:	ایچ۔ایس۔آفسیٹ پرنٹرس، دہلی

New Bismah Kitab Ghar
Distributor
Kitabi Duniya
1955, Gali Nawab Mirza, Mohalla Qabristan,
Opp. Anglo Arabic School, Turkman Gate, Delhi-110006 (INDIA)
Mob: 9313972589, 8929421423, 8826741174
E-mail:kitabiduniya@rediffmail.com
kitabiduniya@gmail.com

بِسمِ اللّٰہِ الرَّحمٰنِ الرَّحِیم ہ

یَاأَیُّھَاالنَّاسُ اِنَّا خَلَقْناکُم مِنْ ذَکَرٍوَ اُنْثیٰ وَجَعَلْناکُمْ
شُعُوباً وَقَبایِلَ لِتَعَارَفُو ۚ اِنَّ اَکْرَامَکُمْ عِنْدَاللّٰہِ اَتْقاکُمْ ۚ اِنَّ اللّٰہَ
عَلِیْمٌ خَبِیْرٌ ۚ

سورۃ الحجرات آیت نمبر ۱۳



انتساب

انجم، آصف، شمیم اور مہرین کے نام

اور

ان ہزاروں شاگردوں کے نام جن سے دورانِ تدریس میں نے بہت کچھ سیکھا ہے اور جن کی بعض تعلیمی ضرورتوں کی تکمیل اس کتاب کی تصنیف کا سبب بنی۔



اظہارِ تشکر

ڈاکٹر کوثر رسول اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ اُردو کشمیر یونیورسٹی اور ڈاکٹر مصور احمد اسسٹنٹ پروفیسر شعبۂ لسانیات کشمیر یونیورسٹی کا شکر گزار ہوں جن کے طفیل مجھے کچھ کتابیں دستیاب رہیں۔

جناب سلیم سالک مدیر ''شیرازہ'' اُردو جموں اینڈ کشمیر اکیڈیمی آف آرٹ، کلچر اینڈ لینگویجز، سرینگر

اور

ڈاکٹر شاہ فیصل اسسٹنٹ پروفیسر ہائر ایجوکیشن جموں و کشمیر، سرینگر کا شکریہ ادا کرتا ہوں جن کی ذاتی کاوشوں سے یہ کتاب اشاعت کی منزل تک آپہنچی۔

جناب امتیاز احمد شرقی کا بھی شکر گزار ہوں جنہوں نے اپنی مصروفیات کے باوجود بہت ہی قلیل وقت میں اس کتاب کی کمپوزنگ کا کام انجام دیا۔

☆☆☆

عنوانات

☆☆☆

پیش نوشت

اس کتاب کی تصنیف کے پیچھے دو مقاصد میرے پیش نظر رہے ہیں

1۔ بحیثیت ایک مضمون اسلوبیات کا مفصل تعارف پیش کرنا

2۔ اسلوبیات اور ادبی تھیوری کے درمیان ربط و تعلق کی مختصر وضاحت کرنا

زبان و ادب کے ایک ادنیٰ طالب علم کی حیثیت سے یہ دونوں میری دلچسپی کے موضوعات رہے ہیں۔ چنانچہ گزشتہ کئی برسوں سے میں ان موضوعات کے بارے میں پڑھتا رہا ہوں اور ذاتی طور پر بھی غور کرتا رہا ہوں۔ اسلوبیات اور ادبی تھیوری کے درمیان کسی تال میل کے بارے میں گفتگو کرنا بیشتر قارئین کو عجیب محسوس ہوگا۔ اس لئے کہ آج تک ان کے باہم کسی قربت کے بجائے بعد پر ہی بات کی گئی ہے۔ ادبی تھیوری پر دستیاب تقریباً تمام کتب میں اسلوبیات کا عنوان ہی غائب ہے۔ اب مجھ جیسے طالب علم کا اس موضوع پر قلم اُٹھانا زیادہ ہی اچنبھے میں ڈالنے والی بات ہوگی۔ تاہم میں نے یہ جسارت کی ہے۔ میں کس حد تک انصاف اور دیانت داری سے کام لے سکا ہوں۔ میں یہ فیصلہ نہیں کر سکتا ہوں بلکہ وہ معزز قارئین جو کمال مہربانی کے ساتھ آج کے عدیم الفرصت زمانے میں اس کتاب کے مطالعے کی زحمت گوارا فرمائیں گے۔

میں یہ دعویٰ نہیں کر سکتا ہوں کہ میں نے جو کچھ پڑھا ہے میں اس کو بہتر طریقے سے سمجھ سکا ہوں اور صحیح سیاق کے ساتھ اس کو پیش کرنے میں بھی کامیاب ہوا ہوں۔ مجھے اپنی بے بضاعتی کا گہرا احساس ہے لیکن مکالمے کا قائل ہوں۔تدریس و تحقیق کے دوران میں نے اپنے شاگردوں سے یہی سیکھا ہے۔

زیرِ نظر کتاب میں جو بھی خوبیاں نظر آئیں گی وہ ان تمام کتابوں کے طفیل ہیں جو گزشتہ برسوں میں میرے مطالعے میں رہی ہیں۔ اس لئے ان امتیازات کو ان مصنفین سے منسوب کیا جائے جن کی تحریروں، مضامین اور کتابوں کی طرف میں بار بار پلٹتا رہا ہوں البتہ کتاب میں جتنے بھی اسقام در آئے ہیں انہیں صرف اور صرف مجھ پر محمول کیا جائے۔

نذیر احمد ملک

اگست 2020ء



تمہید

ادب اور فن کی مختلف اقسام سے انسان کی دلچسپی عہد عتیق سے قائم رہی ہے۔ لوک گیت، لوک کہانیاں اور کہاوتیں ادب سے انسان کے اسی تعلق خاطر کی نمائندہ اور عمدہ مثالیں ہیں۔ سائنسی اور علمی ترقی کے اعلیٰ منازل طے کرنے کے باوجود تجربات کے ان مظاہر سے انسان کی دلچسپی میں کمی واقع نہیں ہوئی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ لوک ادب کا ایک بڑا سرمایہ نظام تحریر کی عدم موجودگی میں ضائع ہو گیا ہے تاہم جو کچھ بھی بعد میں محفوظ ہو سکا وہ ہماری معاشرتی اور تہذیبی تشکیل کے ساتھ ساتھ اجتماعی سائیکی کے بنیادی حوالے کی حیثیت رکھتا ہے۔ لوک ادب اس دور کی پیداوار ہے جب زبان تحریری روپ سے ہزاروں سال دور تھی۔ تحریر کی ایجاد نے انسان کو جہاں ٹیکنالوجی سے متعارف کرایا وہاں ادب کو زمان و مکان کی تحدید سے ماورا کر دیا۔ انسانی تجربات لفظ کی صورت میں محفوظ ہو گئے چنانچہ جب تک لفظ کا بصری وجود قائم ہے اس وقت تک انسانی فہم و فراست اور تفکر و تدبر کی وسیع راہیں مسدود نہیں ہوں گی۔

لفظ ایک تحریری تصور ہے۔ گفتگو میں اس کی شناخت کے کئی مسائل ہیں۔ جدید لسانیات کے نزدیک چونکہ زبان کا صوتی اور سماعی پہلو مقدم ہے اس لئے ماہرین لفظ کی کسی تعریف سے مطمئن نظر نہیں آتے ہیں تاہم بیسویں صدی کے آغاز تک یعنی ایف۔ دی۔ سوسیر کے زمانے تک روایتی گرائمر کے تحت زبان سے متعلق ساری تحقیق زبان کے تحریری روپ کے ارد گرد گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ یونانی میں گرائمر (Grammatike) کے معنی ہی تحریر کے ہیں۔ زبان کا تصور تحریر کے بغیر ممکن ہی نہیں تھا۔ چنانچہ تحریر کی بنیاد پر زبان کی تاریخ، زبانوں کے تقابلی جائزے، زبانوں کے درمیان اشتراک اور اس کی روشنی میں قدیم زبانوں کے درمیان خاندانی رشتوں کا سراغ لگایا جاتا تھا۔ یہ سب کچھ تحریری صورت میں اس کی صوتی نمائندگی کی بنیاد پر انجام دیا جاتا تھا۔ تحریر کی بنیاد پر ہی زبان کے اصول بھی پیش بند (Prescribe) کئے جاتے تھے۔ روایتی گرائمر کی پوری تاریخ لفظ کی تحریری صورت اور وہ بھی اس کے انفرادی وجود کی اہمیت سے عبارت تھی۔

سوسیر نے زبان کے تاریخی جائزے یعنی اس کے عہد بہ عہد ارتقا کو جائز قرار دینے کے ساتھ ساتھ زبان کی موجودہ صورت حال پر توجہ منعطف کر کے اس کے زندہ وجود کو بحیثیت ایک معروض اس کی ساختیاتی سطحوں اور ان کے تشکیلی عناصر کو اہمیت دے کر زبان کے سائنسی مطالعے کے لئے راہیں استوار کرنے کی کوششوں کا آغاز کیا۔ یوں علم لسانیات بحیثیت ایک مستند تحقیقی شعبے کے آج ہمارے سامنے موجود ہے۔ تاریخ اور تحریر سے تکلم کی طرف ترجیحی

منتقلی نے ان زبانوں کے جائزوں اور توضیحی مطالعات کی طرف ماہرین کی توجہ مبذول کرائی جن کا نہ کوئی رسم خط تھا اور نہ جن کے ناموں سے دنیا واقف تھی۔ نئی اور بظاہر چھوٹی زبانوں کی دریافت اور تجزیوں سے یہ زبردست فائدہ ہوا کہ اس خالص انسانی ترسیل نظام کی ساختیاتی پیچیدگیوں کی تفہیم اور وضاحت ممکن ہونی شروع ہوئی۔

سوسیر نے اس نظریے کی سخت الفاظ میں تنقید کی جس کے تحت زبان کو لغوی اکائیوں میں تقسیم کر کے محض ایک ذریعہ تسمیہ (Naming) تک محدود کیا گیا تھا۔ انہوں نے نظریہ مواد کے بجائے نظریہ فارم کو تسلیم کرنے پر زور دیا۔

علم نشانیات (Semiotics) کی روشنی میں سوسیر نے لسانیاتی نشان (Linguistic Sign) کی تفہیم کراتے ہوئے اس بات کی صراحت کی کہ یہ شئے اور نام کو آپس میں نہیں جوڑتا ہے بلکہ تصور اور اس کی صوتی ہیت کو آپس میں ملاتا ہے۔ تصور کو انہوں نے Signified اور صوتی ہیت کو Signifier کا نام دیا ہے۔ سیگنفائیڈ اور سیگنفائیر ایک سکے کے دو اطراف یا ایک ورق کے دو صفحوں کی مانند جڑے ہوئے ہیں تاہم دونوں میں کوئی خلقی رشتہ نہیں ہے۔ ان کے درمیان رابطہ اختیاری (arbitrary) ہے۔ یہ دونوں الگ اور انفرادی وجود ہیں۔ اس کا اطلاق اگر زبان کے تحریری روپ پر کیا جائے تو تصور اور معنی سیگنفائیڈ اور اس کی بصری علامت سیگنفائیر ہے۔ سیگنفائیر اور سیگنفائیڈ کے انفرادی وجودوں کی طرف اشارہ کر کے سوسیر نے زبان اور حقیقت کے راست رشتے پر سوالیہ نشان لگایا ہے۔

سیگنفائیڈ اور سیگنفائیر کے درمیان اختیاری رابطے کو اگر علم لسانیات کے وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو اول الذکر متکلم/ مصنف یا سامع/ قاری کی سوچ اور آخر الذکر خارج یا زبان کی ہیئت کا نام ہے۔ یوں اس رابطے کی نوعیت باطن/ خارج، فکر/ مادہ، ذاتی / سماجی، Subjective / Objective میں تبدیل ہو جاتی ہے۔

سوسیر کے تصور نشان کے تحت اشیا کی کوئی اہمیت یا جگہ نہیں ہے۔ زبان کی اکائیاں اس لئے با معنی نہیں ہیں کہ وہ اپنا حوالہ خارج کی دنیا میں رکھتی ہیں بلکہ اس بنیاد پر کہ وہ زبان کے نظام کا حصہ ہیں اور وہ اس نظام کے تحت ایک دوسرے سے رشتوں میں پیوست ہیں۔ ایک شئے اور اس کے نام (تصور اور صوتی ہیئت) یعنی سیگنفائیڈ اور سیگنفائیر کے درمیان رابطہ ایسا مضبوط نہیں ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے ساتھ دور تک چل سکیں۔ ایسا ممکن ہے کہ ان کو ایک دوسرے سے الگ بھی کیا جا سکتا ہے یا ان کے درمیان رابطے کو تبدیل بھی کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ایک سیگنفائر سے کئی سیگنفائیڈ وابستہ ہو سکتے ہیں اور ایک سیگنفائڈ کے کئی سیگنفائیز ہو سکتے ہیں۔ معنی کی تکثیریت اور ابہام کا ایک بڑا سبب یہی ہے۔

خیال اور زبان کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ کیا خیال کا زبان سے پہلے اپنا ایک الگ وجود ہے؟ یہ سوال دانشوروں کے لئے ایک معمّہ بنا ہوا ہے۔ سوسیر کے نزدیک خیال بے ہنگم اور بے ترتیب انبوہ کی مانند ہوتا ہے، زبان اس کو ایک نظم اور شکل عطا کرتی ہے دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ خیال کا

وجود لسانی ترتیب کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ اس لئے زبان سے پہلے خیال کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ یہ زبان کی بدولت ہی ممکن ہے کہ انسان اپنے بارے میں اور ماحول و دنیا کی بابت تصور سازی کے فریضے سے متصف ہو گیا ہے۔

سوسیر کی نگارشات (جو ان کے انتقال کے بعد مرتب ہو گئیں) نے ماہرینِ ساختیات کو تین اہم مفروضے فراہم کئے یعنی زبان کا کردار اختیاری (arbitrary) نسبتی (Relational) اور تشکیلی ہے۔

سوسیر کے نظریہ لسان (جس کے بارے میں جستہ جستہ زیر نظر کتاب میں گفتگو کی جائے گی) نے نہ صرف ساختیات کی تحریک کو تحریک بخشی بلکہ ماہرین پس ساختیات کو بھی غذا فراہم کیا۔

سوسیر کا مشہور قول In language there are only differences without positive terms زبان میں سیگنیفائرس کے درمیان فرق اور اختلاف کی اہمیت کو واضح کرتا ہے اس سے وہ یہ بتانے کی کوشش کرتا ہے کہ لسانیاتی نظام میں سیگنیفائرس کے درمیان جو رشتہ ہے وہ اختلاف اور تفریق کی بنیاد پر ہے۔ سیگنیفائر کی اہمیت اور قدر و قیمت اس وجہ سے نہیں ہے کہ یہ خارجی دنیا کے کسی سیگنیفائڈ کی نمائندگی کرتا ہے مثلاً اردو کا ایک لفظ ''کُتا'' اردو کے لسانی نظام میں اس لئے اہم نہیں ہے کہ یہ خارجی دنیا کے کسی چار ٹانگوں والے جانور کا نام ہے بلکہ اس کی قیمت اس وجہ سے ہے کہ یہ اردو کا ایک سیگنیفائر ہے جو دوسرے سیگنیفائرس مثلاً کوا، بلّی، گھوڑا، گدھا، گیدڑ وغیرہ سے مختلف ہے اور نظام میں اس طرح کا کوئی دوسرا سیگنیفائر نہیں

ہے۔ لفظ ''کُتا'' کو اس کا معنی اپنا نظام عطا کرتا ہے اور معنی کی بنیاد تفریق پر ہے۔ پس ساختیات کے ماہرین نے معنی کے التوا اور غیر مستحکم ہونے کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ اسی قول کی تعبیر کا نتیجہ ہے۔

گفتگو کو طول نہ دیتے ہوئے اتنا بتا دینا کافی ہے کہ سوسیر نے زبان کے مختلف پہلوؤں کو اُجاگر کرتے ہوئے روایتی گرائمر کے تحت زبانوں سے متعلق جاری تاریخی مطالعوں کے برعکس ان کے Synchronic مطالعوں پر توجہ مرکوز کرا کے گویا توضیحی لسانیات (Descriptive Linguistics) کے لئے بنیاد گزارانہ کام انجام دیا ہے۔ توضیحی لسانیات کے تحت بعد کے ماہرین نے زبانوں کے مطالعے کے نتیجے میں زبان کی ماہیت، اس کی ساخت، نظام اور اس کے استعمال کے بارے میں ایسے انکشافات سامنے لائے جو واقعتاً زبان کو امتیازی خصوصیات سے مملو ایک ایسا ترسیلی نظام ثابت کرتے ہیں جن کی بنیاد پر انسان کو دوسری مخلوقات پر رفعت اور تفوق حاصل ہے۔

زبان کا عمل دخل چونکہ انسان کے ہر شعبۂ زندگی میں ہے اس لئے اس سے متعلق تحقیق اور آگہی میں جتنی تیزی سے پیش رفت ہونے لگی ہے اسی اعتبار سے دوسرے علوم کے ماہرین بھی اس سے روشنی حاصل کرنے لگے ہیں۔ چنانچہ نظریاتی لسانیات نے تفہیم زبان سے متعلق جتنے بھی ماڈل سامنے لائے ان کا اطلاق زندگی کے ان تمام شعبوں پر کیا جانے لگا جہاں زبان کی شمولیت کسی نہ کسی طرح لازم ہے۔ اطلاق کا ہمیشہ ایک موقف ہوتا ہے جس کا ہدف مسائل کا تلاش حل ہوتا ہے۔ اس لئے سیاق کا ہونا ناگزیر ہے۔ سماج، کلچر،

نفسیات، ادراک، بشریات، تعلیم، قانون وغیرہ زبان کے لئے سیاق کا کام کرتے ہیں۔ اس لئے ان شعبوں میں زبان کے کردار اور تفاعل کو سمجھنے کے لئے لسانیاتی تحقیق سے استفادے کی ضرورت ہے۔ چنانچہ لسانیات اور ان شعبوں کے علاوہ اور بھی بہت سے شعبوں کے باہمی تفاعل سے اطلاقی لسانیات کی نئی نئی شاخیں اُبھر رہی ہیں۔ اطلاقی لسانیات اب ایک حیطۂ اصطلاح کے طور پر مستعمل ہے اگر چہ اس اصطلاح کی اپنی دقتیں ہیں تاہم وہ اس وقت ہماری گفتگو کا موضوع نہیں ہیں۔

اسلوبیات اطلاقی لسانیات کی ایک شاخ ہے۔ ادب میں چونکہ زبان کا کلیدی رول ہے اس لئے اس کی تفہیم اور اس کے جائزے میں لسانیات کے اصولوں سے اخذ و استفادے سے زیادہ دیر تک مفر ممکن نہیں ہے۔ زبان کی ماہیت، ساخت اور اس کا استعمال یہ تینوں پہلو زبان کے اندر مخفی صلاحیتوں کو ممکن بناتے ہیں۔ اس لئے ادب کے تخلیقی کردار کی دریافت اور انکشاف میں اسلوبیات نہ صرف روایتی تنقید کے تاثراتی ڈسکورس کو بنیاد عطا کرتی ہے بلکہ نئے لسانیاتی نظریات کی روشنی میں ادب میں زبان کی جدلیات سے معنی خیزی کے نئے افق بھی روشن کرتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شروع شروع میں اسلوبیات کافی کنٹروورسی کا شکار رہی اور ادب کے مطالعے میں اس کی افادیت کو صرف شک کی نظر سے دیکھا گیا بلکہ بعض اوقات اس کا سخت الفاظ میں بطلان بھی کیا گیا تاہم یہ تب کی بات ہے جب لسانیات ابتدائی قدم چلنا سیکھ رہی تھی اور یہ زبان کے فارم کے مطالعے سے آگے نہیں بڑھ سکی تھی۔ زبان کا فنکشنل کردار تو

کجا معنی بھی لسانیاتی تھیوری کا حصہ نہیں تھا۔ نوم چامسکی کی پہلی کتاب (1957ء) میں معنی کا تذکرہ عنقا ہے یہ 1965ء کی بات ہے جب انہوں نے اپنی لسانیاتی تھیوری میں معنی کا عنصر شامل کیا۔ چامسکی کے خیالات اتنے جدید تھے کہ ان کو سمجھنے میں کافی دیر لگی، پر چامسکی زبان کے فنکشنل کردار کے بجائے زبان اور ذہن کے درمیان مطابقتوں کو اپنی تحقیق کا موضوع بناتے رہے۔ یہ برطانوی ماہر لسانیات ایم۔ کے۔ ہیلیڈے ہیں جنہوں نے فارم کے ساتھ ساتھ زبان کے فنکشن کو لسانیاتی تھیوری کا ناگزیر حصہ قرار دیا بلکہ ان کی ہمدردی فارم کے بجائے فنکشن کی طرف زیادہ رہی۔

اس میں کوئی دورائے نہیں ہے کہ اسلوبیات آغاز میں نظریاتی لسانیات کے راسخ اصولوں کی پیروی میں ادبی متون کا جائزہ لیتی رہی اور یہ معاملہ یک طرفہ رہا یعنی اسلوبیات اپنی آبائی وابستگی سے بالکل انحراف نہ کرسکی تاہم اطلاقیات اپنے اصلی جوہر کی رُو سے کبھی یک سمتیت کا اتباع نہیں کرسکی ہے۔ اس لئے اسلوبیات نے بھی وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ لینے اور دینے دونوں کام انجام دیئے ہیں۔ زبان کا ادبی استعمال ہر اعتبار سے گراں بار ہوتا ہے۔ اس لئے اس طرح کی زبان کا مطالعہ بڑا چیلنجنگ ہوتا ہے اور دوران تجزیہ ایسے مسائل کا بھی سامنا ہوتا ہے جن کی روشنی میں نظریاتی لسانیات کو بھی اپنے اصولوں میں ترمیم واضافہ کی ضرورت پڑتی ہے۔

نئی اسلوبیات لسانیات سے گہرا رشتہ رکھنے کے باوجود اپنی الگ شناخت منوانے میں مصروف ہے۔ چنانچہ یہ لسانیات کے ساتھ ساتھ ادبی

تھیوری کے بھی بہت قریب آ رہی ہے۔ یہ ایک طرح سے ادبی تھیوری اور لسانیات کے درمیان پل کی حیثیت سے کام کرنے لگی ہے۔ Reception Theory کے تحت ان دو شعبوں میں گہرا اشتراک قائم ہو رہا ہے۔ اس کے علاوہ اسلوبیات ساختیات سے برآمد بیانات (Narratology) اور اطلاقی لسانیات کی دوسری شاخوں سے بھی علمی بصیرت حاصل کر رہی ہے۔

یہ بات خاطر نشین رہنی چاہیئے کہ اسلوبیات زبان اور ادبی زبان کے درمیان امتیاز برتنے کے حق میں نہیں ہے۔ اس کے نزدیک زبان کا ایک اہم فنکشن اس کا ادبی استعمال ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ ادبی متون سے ہی دستیاب ہوگا لیکن اس کو دوسرے ڈسکورسیز میں بھی ڈھونڈا جا سکتا ہے۔ یہ دراصل زبان کے امتیازات ہیں جن سے ادبی کردار کا تعین کیا جا سکتا ہے جس کا زبان کی تزئین کاری سے کوئی تعلق نہیں ہے۔

بات شروع ہوئی تھی تحریر اور لفظ سے اور اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا تھا کہ لفظ ایک تحریری تصور ہے۔ بعض زبانیں ایسی ہیں جن میں تحریر کی سطح پر بھی لفظ کا تصور صاف نہیں ہے۔ لفظ سے متعلق اس نظریاتی بحث سے قطع نظر یہ سچ ہے کہ لفظ کا تصور ہمارے ذہنوں میں رچا بسا ہے۔ زبان کی حقیقت یہ ہے کہ حقیقت کا شعور رکھنے کے باوجود حقیقت سے اغماض برتا جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ ہم زبان کے جال میں اس طرح پھنسے ہوئے ہیں کہ اس سے رہائی ممکن نہیں ہے۔ یہ کوئی ٹھہری ہوئی چیز نہیں ہے عوامی جڑوں سے لے کر انسان کی اعلیٰ ترین سوچوں تک اس کی رسائی ہے۔ اس کے دو واضح روپوں تقریر و تحریر

میں مطابقتوں کے باوجود اپنے امتیازات بھی ہیں۔ تقریر میں جو بے ساختگی، روانی اور فطری پن ہے وہ تحریر میں سنجیدگی، انتخاب اور پرکاری میں منقلب ہو جاتا ہے۔ تقریر لمحاتی وجود (اگر اس کو ریکارڈ نہ کیا جائے) کا حامل ہے جب کہ تحریر کو دوام حاصل ہے۔ ادب تحریری میڈیم ہے اس لئے ادب کا مطالعہ اس میڈیم کے امتیازات سے صرف نظر کر کے نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اس کے مطالعے میں توضیحی لسانیات، اطلاقی لسانیات، ادبی تھیوری وغیرہ سے یقیناً بہت زیادہ فائدہ اُٹھایا جا سکتا ہے لیکن تحریر کی سائینس ترسیمیات (Graphology) کو کسی بھی صورت میں نظر انداز نہیں کیا جاسکتا ہے۔ یہ زبان کے سماعی روپ کے بجائے بصری روپ کا معاملہ ہے۔ تقریر میں جہاں سماعت کی جمالیات کا کردار ہے وہیں تحریر میں بصارت کی جمالیات کا بھی عمل دخل ہے۔

زیر نظر کتاب میں درج بالا نکات پر کہیں اجمال کے ساتھ اور کہیں تفصیل کے ساتھ گفتگو کی گئی ہے۔



ادب، ادبی تھیوری اور اسلوبیات...... مختصر تعارف

ادبی حلقوں اور یونیورسٹیوں میں لفظ ''ادب'' سے جو مراد لئے جاتے ہیں یا اس لفظ کے ساتھ آج جو معنی و مفہوم وابستہ ہے اس کی تاریخ زیادہ پرانی نہیں ہے۔ ماضی قریب تک اس لفظ کا موجودہ معنی سے کوئی تعلق نہیں تھا۔ اردو کی پہلی تنقیدی کتاب مقدمہ شعر و شاعری (سن اشاعت 1893ء) میں کلام، شاعری، نثر، انشا پردازی، تنقید، تنقیص، اصناف سخن کی تقسیم مثلاً غزل، مثنوی، مرثیہ وغیرہ الفاظ کا ذکر موجود ہے لیکن موجودہ معنی کے ساتھ ''ادب'' کا تذکرہ کہیں نظر نہیں آتا ہے[1]۔ ایک دو جگہوں پر اس کا استعمال ضرور ہوا ہے مگر وہاں عزت اور توقیر کے طور پر آیا ہے۔ تاہم مقدمہ میں لٹریچر کا استعمال متعدد بار ہوا ہے اور انہی معنوں میں جو عصر حاضر میں اس سے اور ''ادب'' سے خصوصی طور پر لئے جاتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ انگریزی میں بھی ''لٹریچر'' لفظ کی تاریخ گو کہ تقریباً سات صدی پرانی ہے لیکن حاضر معنی و مفہوم کے طور پر اس کی تاریخ صرف دو

[1] شبلی کی کتاب شعر العجم کی چوتھی جلد میں لفظ ''ادب'' کا استعمال دو تین جگہوں پر ملتا ہے۔ شعر العجم کی پانچ جلدیں 1908ء سے 1918ء تک چھپتی رہیں۔

صدیوں کو محیط ہے۔ انگریزی میں انیسویں صدی تک اس لفظ کی معنیاتی تاریخ اہم تبدیلیوں سے عبارت ہے۔ لٹریچر اور ادب آج جن چیزوں یعنی تخلیقیت، تخیل، حسن، تاثیر، مسرت، بصیرت، تخلیقی زبان وغیرہ سے متصف بتایا جاتا ہے۔ انگریزی میں یہ سلسلہ انیسوی صدی سے اور اردو میں بیسویں صدی سے شروع ہوا ہے۔ میتھو آرنلڈ شاید پہلے انگریزی ادیب اور نقاد ہیں جنہوں نے باضابطہ طور پر اس لفظ کو موجودہ معنی میں برتنے کی سنجیدہ کوشش کی ہے۔

ادب کے مقابلے میں شاعری اور اس سے منسلک الفاظ شاعر، شعر وغیرہ اردو اور انگریزی دونوں میں بہت پہلے سے موجود ہیں۔ اردو کی دکنی کتب میں ان الفاظ کا تذکرہ کثرت سے موجود ہے۔ ملا وجہی نے قطب مشتری میں ایک باب ''درشرح شعر گوید'' کے عنوان سے تحریر کیا ہے۔ شعر، شاعر اور شاعری سے متعلق بحث قدیم یونان میں افلاطون اور ارسطو سے چلی آرہی ہے۔ شعریات یا پوئٹکس (Poetics) کی اصطلاح ان ہی الفاظ کی ماہیت اور تفہیم کی طرف اشارہ ہے۔ ارسطو نے شاعری کے حوالے سے ادب سے متعلق جو سوالات قائم کئے ہیں ان کی اہمیت اور افادیت آج بھی مسلم ہے۔ مثلاً نظریۂ نقالی، شاعری اور زندگی یا حقیقت، شاعری کے نفسیاتی اور اخلاقی مضمرات، اصناف کی تقسیم المیہ اور طربیہ، اعلیٰ اور اسفل شاعری، ڈراما کے اصول وضوابط، کتھارسس، پلاٹ، کردار اور بیانیہ وغیرہ۔ بیسویں صدی تک ادب سے متعلق بالعموم عام مباحث اور مسائل شاعری کی تفہیم وتعبیر تک محدود رہے ہیں۔ بیسویں صدی کی چھٹی دہائی تک انگریزی میں ادب سے متعلق کم وبیش جو عام

تصورات قائم رہے ہیں ان کو بنانے میں انگلستان کی دو اہم یونیورسٹیوں اوکسفورڈ اور کیمبرج کو کلیدی اہمیت حاصل رہی ہے۔ تاریخی تفصیلات میں نہ جاتے ہوئے اتنا بتادینا کافی ہے کہ انگلستان میں اعلیٰ تعلیم اور بالخصوص انگریزی ادب کی طرف طبقہ اشراف اور متوسط طبقہ کو مائل کرنے میں چرچ کا خاص رول رہا ہے۔ یہ سمجھا جاتا تھا کہ مذہب، انسانی اقدار اور عقاید، کلچر، مجرد سچائیاں بالخصوص انگلش تمدن کی پرداخت اور تشہیر انگریزی زبان و ادب کی تحصیل و تدریس کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ اس طرح انگریزی ادب ایک Canon کے طور پر منضبط ہونے لگا اور ادب سے متعلق اس طرح کے تصورات رائج ہونے لگے کہ بڑا ادب عالمگیر سچائیوں کا مظہر ہے۔ بڑا ادب زمان و مکان کی قیود سے مبرا ہے اس سے مسرت اور بصیرت کے چشمے پھوٹتے ہیں۔ اس کا تعلق انسانی فطرت کے ان گوشوں سے ہے جو انسانیت کی مشترکہ میراث ہیں جو بنیادی طور پر زیریں سطح توانا اور متحرک ہیں اور عموماً زمانے کی تبدیلیوں اور نشیب و فراز کے باوجود غیر مبدل ہیں۔ لٹریچر کے بارے میں ایزرا پونڈ کا یہ قول کس کو یاد نہیں ہے It is news which stays news اور شیکسپئر کی تحریروں کے بارے میں بین جانسن کا یہ بیان

It is not for age, but for all time

ادب اور تخلیق کے برعکس تنقید کو ثانوی گردانا گیا ہے یعنی ادب کا وجود تنقید سے پہلے ہے اور تنقید ادب کی ہی زائیدہ ہے۔ اردو لفظ ''تنقید'' بھی دراصل انگریزی لفظ Criticism کا ترجمہ ہے۔ Criticism یونانی لفظ

"Krites" سے ماخوذ ہے جس کے معنی Judgement یا فیصلہ ہیں۔ Judgement اس معنی میں کہ شاعرانہ عمل سے ماقبل شاعر کے ذہن میں کم یا زیادہ شاعری کے بارے میں ایک معیار کا ہونا ضروری ہے اور اسی ذہنی عمل کے دوراں کہی جانے والی بات کے مختلف پہلوؤں مثلاً موضوع، تکنیک، الفاظ وغیرہ پر شاعر غور کرتا ہے اور خود فیصلہ کرتا ہے کہ وہ جو چیز پیش کر رہا ہے کیا وہ قارئین/سامعین کے سامنے رکھنے کے قابل ہے گویا تھیوری پریکٹس سے ماقبل کی چیز ہے۔ یوں بھی کہا جاتا ہے کہ تخلیق اول اور آخر ایک تنقیدی عمل ہے اور ماہیت اور نوعیت کے اعتبار سے تھیوری سے عبارت ہے۔ ان معنوں میں ادب اور تھیوری کبھی ایک دوسرے سے الگ نہیں رہے ہیں۔ نظریۂ نقالی، تصورِ حسن، ادب اور حسن و سچائی، ادب کا سماجی اور سیاسی سروکار، ادب اور فلسفہ و علم بیان، ادب میں زبان کا کردار، علامت، پیکر، استعارہ، اقسام علم الکلام، اصناف ادب، تخلیق کی نامیاتی وحدت جیسے مباحث جو ادبی تھیوری میں ہی شمار ہوتے ہیں، قدیم یونان اور قدیم مشرق کے ادبی تصورات میں ہمیشہ سے ہی کہیں نہ کہیں موجود رہے ہیں تاہم یونان کی رومن سلطنت میں یہ مباحث خاص طور پر پیش منظر میں تھے۔ تاریخی اعتبار سے دیکھا جائے تو بیسویں صدی کی ساتویں دہائی تک جب سے باضابطہ طور پر تھیوری کی بحثیں شروع ہوگئی ہیں۔ پورے تنقیدی سفر کو تھیوری کی بنیاد پر چار اقسام میں منقسم کیا جا سکتا ہے۔

1......نظریۂ نقالی

اس نظریے کے مطابق ادب اور دنیا یا زندگی کے درمیان ایک گہرا

رشتہ ہے۔ اس رشتے کی نوعیت بدلتی رہی ہے مثلاً یہ رشتہ ایک اور ایک یا براہ راست ہے یا کہ ادب کی اپنی ایک دنیا ہے جو خارج سے براہ راست رشتہ رکھنے کے باوجود الگ اور منفرد ہے۔ یا پھر ادب ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے جس کا خارج سے کوئی رشتہ نہیں ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ شاعرانہ زبان یا ادبی زبان اور غیر تخلیقی زبان کے درمیان فرق کرنے کی کوششیں کی جاتی رہی ہیں۔ تخیل، فکشن، فنتاسی، تخلیقیت، طلسم، حقیقت پسندی، واقعیت پسندی جیسے الفاظ و اصطلاحات ادبی تنقید میں اسی نظریے کی دین ہیں۔

2......نظریہ مصنف یا اظہاری نظریہ

اس نظریے کے تحت ادب یا تخلیق اور مصنف ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ تخلیق کا تعلق مصنف کی سوچ، عہد اور ذات سے ہی نہیں بلکہ تخلیق پر ادیب کی شخصیت کی گہری چھاپ ہے یعنی مصنف کے شخصی پہلوؤں کو نظر انداز کر کے ادب کی تفہیم ممکن نہیں ہے گویا تخلیق مصنف کی شخصیت کا براہ راست اظہار ہے۔ اس اعتبار سے ادیب اور شاعر کو بے حد حساس، منفرد، جینیس، صاحب ادراک، صاحب نظر، فلسفی، دانا و بینا وغیرہ جیسے القاب سے نوازا گیا ہے اور اس کو نہ جانے کس کس طرح کے مسند اور منصب پر بٹھانے کی کوششیں کی گئی ہیں مثلاً Poets are the unacknowleged legislatures of the world.

تاہم ادب کے غیر شخصی کردار کے حق میں بھی کہیں کہیں سے آوازیں ابھرتی رہیں لیکن مصنف کے جملہ حقوق کے تحفظ کا معاملہ زیادہ مضبوط رہا ہے۔

3......نظریۂ متن یا معروضی نظریہ

یہ نظریہ پہلے دو نظریوں کے برعکس ادب کے خود مکتفی وجود پر اصرار کرتا ہے اور اس کو مصنف اور پہلے سے متعینہ کسی خارجی حقیقت کے انعکاس کے جبر سے بری سمجھتا ہے اس کے تحت ادبی متن ہی معروض ہے۔ اس کے آگے پیچھے یا باہر کچھ بھی نہیں ہے۔ سب معدوم ہے۔ اس نظریے کے تحت خصوصی طور پر ادبی زبان کو ہی مرکز توجہ بنایا جاتا ہے۔ ادب کو ہنر، صناعی، فن Icon، Urn، Monoment اور Artifact جیسی اصطلاحوں سے سمجھانے کی کوششیں ہوئی ہیں۔ ہیئت پسندی جس میں امریکی نئی تنقید، عملی تنقید اور روسی ہیئتی تنقید شامل ہیں۔ اسی تنقیدی نظریے کے ذیل میں آتی ہیں۔

4......قاری اساس تنقید یا برغمیاتی (عملیاتی نظریہ) نظریہ

یہ بھی کوئی نیا نظریہ نہیں ہے۔ اس کے ابتدائی آثار ارسطو کے نظریہ کتھارسیس میں دیکھے جاسکتے ہیں جہاں المیے کے تعلق سے ارسطو سامعین اور قارئین کے تطہیر جذبات کی بات کرتا ہے تاہم قاری اساس نظریۂ تنقید کے حالیہ تصور کے برعکس روایتی تنقید میں قاری کا کردار سُست، جامد اور مجہول تھا۔ معنی کی تفہیم، اختراع اور دریافت میں اس کا کردار تعمیری اور مثبت نہیں بلکہ اس کی حیثیت قبول کنندہ کی ہے۔ قاری کی انفعالیت کو فعالیت میں تبدیل کرنے کا پہلا کام روسی ہیئت پسندوں نے انجام دیا جنھوں نے متن کے غیر مانوسی کردار Defamiliarization کی توضیح کرنے کی کوشش کی اور زور دیا کہ ادبی متن قاری کے لئے حیرت انگیز اور غیر متوقع ہی نہ ہونا چاہیئے بلکہ اس کی تفہیم میں

قاری کی شخصیت ثانوی نہ ہو کر اساسی ہونی چاہیئے ۔ نظریۂ قبولیت Reception Theory نے حالیہ برسوں میں متن کی تفہیم میں قاری کے اساسی کردار کو جو غیر معمولی اہمیت دی ہے اس کے باعث قاری اساس تنقید نے پس ساختیاتی اور مابعد جدیدیت نظریوں کی تشکیل میں بنیاد گزارانہ فریضہ انجام دیا ہے۔

بیسویں صدی کی ساتویں دہائی کے آس پاس تھیوری کی بحث نہایت شدومد سے اُٹھائی گئی۔ یہ وہ زمانہ ہے جب فرانس میں سوسیر کے نظریہ لسان کی بنیاد پر ساختیات اور پس ساختیات جیسے ریڈیکل تصورات کو فروغ ملا۔ روایتی تصورات کے برعکس زبان اور فلسفے کے تحت ادب کے افہام و تفہیم کا نیا سلسلہ شروع ہوا۔ ساختیات نے ادب سے متعلق ہمارے مسلمہ روایتی تصورات اور عقائد کو ہی متزلزل کر دیا۔ ہمیں تو یہی بتایا گیا تھا کہ تخلیق مصنف کی ذاتی سوچ اور انفرادی شخصیت اور عمل کی زائیدہ ہوتی ہے جس پر اول و آخر تخلیق کار کا ہی حق ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ اس میں معنی و مفہوم کے سر چشمے مصنف کی شخصیت اور سوچ سے ہی پھوٹتے ہیں جو کہیں نہ کہیں زندگی کے اعلیٰ شائستہ اور حساس اقدار کی صورت گری و عمل آوری کے امکانات کی طرف راغب کرتے ہیں۔ گویا تخلیق مصنف اور قاری کے مابین انسانی اقدار کے ارتباط کا عمل بن جاتا ہے لیکن ساختیات نے مصنف کے وجود کو ہی منہا کر دیا اور ادبی ڈسکورس کے ذاتی اور حقیقت پر مبنی کردار پر سوالیہ نشان لگا دیا۔ رولاں بارتھ نے ساختیات کے اس دعوے کو نہایت موثر طریقے سے بتانے کی کوشش کی کہ مصنف اس کے سوا کچھ

نہیں کرتا ہے کہ پہلے سے موجود یا لکھی ہوئی چیزوں کو نہایت موثر ترتیب سے اکٹھا کر کے محض ایک مخلوط کار کا کام انجام دیتا ہے۔ محرر تحریر کو کسی خلقی Original ضرورت کے اظہار کے لئے استعمال میں نہیں لاتا ہے بلکہ اس کو باز تخلیط Remixing کے عمل سے گزارنا ہے۔

پس ساختیات، جس کو مشکل کرنے میں ساختیات کے غیر روایتی اور غیر مقلدانہ طریقۂ کار نے ہی ساختیات کے اندر موجود تضادات کو افشا کرنے میں مدد کی، ہر اعتبار سے غیر اساسی Anti-Essentialist مطالعے سے سروکار رکھتا ہے۔ چونکہ پس ساختیات اساس کی غیر اساس، اصل کی غیر اصل اور آغاز کے غیر آغاز کی منطق پر قائم ہے۔ اس لئے اس میں Essentialism کے لئے کوئی جگہ نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انسانی وجود سے متعلق صدیوں سے آرہے مسلمات جیسے انفراد، جنسی تشخص، معنی کا تعین، مرکز کی اہمیت، ادب کی خود مکتفیت، زبان کی شفافیت، سچائیوں کی یک رخی، انسانی فطرت کی مطلقیت، تاریخ کی قطعیت وغیرہ سب غیر مستحکم، متغیر اور سیال تصورات ہیں یہ سب اقتصادی، سیاسی، سماجی، تہذیبی اور نہ جانے کتنی قوت آزمائیوں اور زبردستیوں کے مرہونِ منت ہوتے ہیں۔ الغرض یہ سب سماجی تشکیل سے عبارت ہیں۔ ان کا علیحدہ سے کوئی وجود نہیں ہے اس لئے دانشوری کی ہر کوشش عارضی ہے اور ہر سچائی کی تعبیر حالات و واقعات کے الٹ پھیر سے مربوط ہے۔

ساختیات اور پس ساختیات چونکہ نظریے کے اعتبار سے Anti-Humanism کے دعوے دار ہیں اس لئے ان کے نزدیک بیسویں

صدی کی ساتویں دہائی تک کا پورا ادبی سفر Liberal Humanism سے متعلق ہے جو ادبی تعبیرات اور تشریحات میں انسانی سچائیوں کی مطلقیت کا پیرو کار رہا ہے۔ اس کے الٹ ساختیات، پس ساختیات اور مابعد جدیدیت کسی قرأت کو حتمی اور مقدس نہیں مانتی ہیں بلکہ ہر قرأت سیاسی، سماجی اور دیگر فوری معاملات اور واقعات سے تشکیل پاتی ہے۔ کلیت پسندی ان کی نظر میں غیر حقیقی ہی نہیں بلکہ ادب اور دوسرے تہذیبی مظاہر کے لئے زہر کے برابر ہے۔ کسی بھی ادبی متن میں معنی کی اکہریت کی تلاش لا حاصل ہے اور کسی مخصوص معنی کو نشان زد کرنا لغو ہے۔ زبان کوئی سیدھا سادہ میڈیم نہیں ہے بلکہ معنی برداری کا ایک اعلیٰ، ارفع اور پیچیدہ نظام ہے جو بیک وقت تشکیل اور ردِ تشکیل کے اوصاف و خصائص سے مملو اور مزین ہے۔

ادبی تھیوری کوئی وحدانی تصور نہیں ہے بلکہ یہ ایک نہ ختم ہونے والا سلسلہ ہے۔ زبان، فلسفہ، تحلیل نفسی، سماج، تانیثیت، کلچر جیسے متنوع مظاہر اس کے لئے غذا فراہم کرتے ہیں اس لئے اس کی تحدید ممکن نہیں ہے۔ ساختیات، پس ساختیات، ردِ تشکیل، مابعد جدیدیت، تحلیل نفسی، مارکیست، کیور تھیوری، نئی تاریخیت اور کلچرل مادیت، پس نو آبادیات، ماحولیاتی تنقید، تاریخی ہیت پسندی، نئی جمالیات، احساسی شعریات وغیرہ تھیوری کے تکثیری کردار کی روشن مثالیں ہیں۔

کیا اسلوبیات ادبی تھیوری کا حصہ ہے۔ ادبی تھیوری کے متقاضیات اور اس کے تکثیری کردار کے پیش نظر اس کا جواب فراہم کرنا مشکل ہے۔ اس کے کئی اسباب ہیں:

1......ادبی تھیوری کا باقاعدہ آغاز جیسا کہ اوپر ذکر ہوا بیسویں صدی کی ساتویں دہائی سے ہوتا ہے جبکہ اسلوبیات کے ابتدائی نمونے روسی ہیئت پسندوں کے ہاں اور بالخصوص پراگ لنگوسٹک سرکل کے قائد رومن یکوب سن کی تحریروں میں بیسویں صدی کی دوسری دہائی سے ہی سامنے آتے ہیں۔ تاہم اس کا باضابطہ آغاز 1958ء کی اہم کانفرنس بعنوان Conference on Style سے ہوا جس کی تفصیلات 1960 Style in Language کے عنوان سے تھامس سیبوک نے مرتب کر کے کتابی صورت میں سامنے لائے۔ راجر فولر کی مرتبہ کتاب Essays on style and language - Linguistic and Critical Approaches to literary studies. اسلوبیات پر لکھی ہوئی پہلی منظّم اور مربوط کتاب ہے جو 1966ء میں منظر عام پر آئی ہے۔

2......اسلوبیات' لسانیات کی ایک اطلاقی شاخ ہے اور اس کے مطالعے کا طریقہ لسانیات کے تکنیکی اصولوں پر منحصر ہے۔ ادبی تھیوری مطالعے کے کسی وحدانی طریقے کو تسلیم نہیں کرتی ہے جبکہ اطلاقی لسانیات تھیوری سے زیادہ مشق سے سروکار رکھتی ہے۔ اس بنا پر یہ کہنا کہاں تک صحیح ہے کہ اسلوبیات نظریہ سازی پر یقین رکھتی ہے۔

3......ادب کے عمومی کردار پر بحث کرنے کے بجائے اسلوبیات ادبی متون کی ملفوظی بنت کو مرکز توجہ بناتی ہے اور یہ کسی بھی مخصوص نظریاتی وابستگی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتی ہے۔

4......تھیوری سازوں کے اسلوبیات پر یہ بھی اعتراضات ہیں کہ

اسلوبیات کئی معاملات میں لبرل ہیومنزم سے مطابقت رکھتی ہے جن سے پیچھا چھڑانے کے لئے ہی تھیوری کا وجود ممکن ہوسکا ہے۔ مثلاً

1......اسلوبیات اور لبرل ہیومنزم دونوں معروضیت پسند ہیں اور تجزیہ نگاری میں کسی خاص انداز نظر اور فکر کی نمائندگی کو تسلیم نہیں کرتے ہیں۔

ب...... چونکہ دونوں وابستگی اور اصطفائیت سے دوری بنائے رکھے ہوئے ہیں اس لئے اس طرح کی تنقید میں باہمی ارتباط اور اختلاط سے پیدا ہونے والے نئے امکانات کی گنجائش ختم ہوجاتی ہے اور تفہیم ادب کی راہیں مسدود ہوجاتی ہیں۔ تھیوری چونکہ اس معاملے میں آزادہ روی کی قائل ہے اس لئے نظریات کی آمیزش سے نئے امکانات کی تلاش آسان ہوجاتی ہے۔

ج......دونوں معنی کے سیال اور فعال کردار سے گریز کرتے ہیں اس لئے ان کے ہاں معنی اور موضوع کی قطعیت کی تلاش حاوی طریقہ بن جاتا ہے۔

تھیوری ساز جہاں اسلوبیات کو لبرل ہیومنزم سے جوڑتے ہیں وہیں لبرل ہیومنزم کا اسلوبیات کے ساتھ جھگڑا روز اول سے ہے۔ یہ جھگڑا مذکورہ بالا کانفرنس کے ان آخری کلمات کے باعث کھڑا ہوا جن میں رومن یکوب سن نے ادب کو لسانیات کی ایک شاخ متصور کرنے کی بات کہی ہے ان کے الفاظ یہ ہیں:

"Poetics deals with problems of verbal structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics."

دوسری جانب ادبی نقاد تفہیم ادب میں لسانیات کی افادیت کا اعتراف نہیں کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ادب کا تعلق زیادہ تر جذبات، احساسات اور اقدار سے ہے۔ لسانیات کے پاس وہ نظر ہی نہیں ہے کہ وہ اپنے حد درجہ میکانکی، معروضی اور غیر شخصی طریقہ کار سے ادب کی روح تک خاطر خواہ رسائی حاصل کر سکے۔ ان کا اسلوبیات پر ایک بڑا اعتراض یہ بھی رہا ہے کہ اسلوبیاتی تنقید میں ادب اور غیر ادب میں تمیز کرنے کی نہایت کم اہلیت ہے اور اس کے پاس دونوں طرح کے متون کے مطالعے کے لئے یکساں پیمانے ہیں۔ اس کے علاوہ اسلوبیات ادب کے کلی کردار کی تحسین شناسی کے بجائے اس کو ٹکڑوں میں بانٹنے کی روادار ہے جس سے ادبی اور غیر ادبی زبان کا کردار نہ صرف مشکوک ہو جاتا ہے بلکہ ادبی زبان کی حساسیت، شدت اور لطافت کو گہری ٹھیس پہنچتی ہے۔ اسلوبیات کے ماہرین اور ادبی نقادوں کے درمیان درج بالا نکات پر خاصا اختلاف موجود رہا ہے اس وجہ سے بہت دیر تک اسلوبیات کنٹروورسی کا شکار بھی رہا ہے۔ تاہم روایتی نقاد اور تھیوری ساز دونوں آہستہ آہستہ اس کی اہمیت اور افادیت تسلیم کرنے لگے ہیں۔ اس کی ایک خاص وجہ یہ بھی ہے کہ اسلوبیات بھی لبرل ہیومنزم اور نئی تھیوری کی اہم خوبیوں کو فراخ دلی سے اپنانے کی کوششوں میں مصروف عمل ہے۔ چنانچہ نئی اسلوبیات کا دائرہ کار اب کافی وسیع ہو گیا ہے۔ لسانیات سے متعلق نئی اُبھرتی ہوئی شاخوں Discourse Analysis, Pragmatics, Text linguistcs, Cognitive linguistics, Speech Act Theory, Critical Discourse ,

Conrversational Analysis وغیرہ نے اسلوبیات کے روایتی طریقہ کار کو نئی تبدیلیوں سے روشناس کیا ہے اور ان کی بدولت ادبی متون کی بہتر تفہیم و تعبیر کے بے شمار امکانات روشن ہو گئے ہیں ۔ ان نئی شاخوں کے ساتھ ساتھ اسلوبیات علم خطابت Rhetoric اور تدریس زبان جیسے روایتی شعبوں سے بھی استفادہ کرنے سے گریز نہیں کر رہی ہے۔ جہاں یہ بات صحیح ہے کہ Rhetoric اور تدریس زبان کے بعض تصورات کو لسانیات اور اسلوبیات نے ہی منفرد شناخت عطا کرنے میں مدد دی ہے وہیں یہ کہنا بھی غلط نہیں ہے کہ موجودہ لسانیات کی تشکیل میں Rhetoric اور تدریس زبان کا زبردست رول رہا ہے۔

رہا یہ سوال کہ گزشتہ پندرہ بیس برسوں میں نئی اسلوبیات اور ادبی تھیوری کے درمیان اتحاد اور قربت کی کیا وجہ ہے۔ اس سلسلے میں کہا جا سکتا ہے کہ اسلوبیات جہاں ایک زمانے میں متن مرکوز رہی ہے وہیں اب اس نے Reception Theory, Cognitive Linguistics اور Pragmatics کے تحت تشکیل و ترتیب متن میں قاری کی اہمیت، آئیڈلوجی اور نفسیاتی عوامل کی حصہ داری کو بھی اہمیت دینا شروع کیا ہے۔ ان کی رو سے متن جہاں ایک لسانیاتی عمل ہے وہاں اس کے پیچھے زبردست سیاسی، سماجی، تہذیبی، جنسی اور نہ جانے کتنے توانا مظاہر و محرکات کا ہاتھ ہوتا ہے جو اس کو ایک بسیار شیوہ میدان جنگ میں تبدیل کرنے میں کوئی کسر اٹھا نہیں رکھتے ہیں۔ قاری اپنی آسیاسی، سماجی، تہذیبی، جمالیاتی آگہی، اپنی ترجیحات اور اپنے تعصّبات کے طفیل متن کا سامنا کرتا ہے یوں متن کی زندگی اور تازگی قاری کی موجودگی سے مربوط اور

مشروط ہے۔ علاوہ ازیں اسلوبیات ایک متن کا دوسرے متون کے ساتھ ہم رشتے کو بھی اہم گردانتی ہے۔ اسلوبیات اور ادبی تھیوری کے درمیان درج بالا پہلوؤں پر اتفاق اور اشتراک کے سبب ہی تھیوری کی کتابوں میں اب اسلوبیات کے عنوان کو جگہ ملنی شروع ہو گئی ہے ورنہ تھیوری یا تنقید سے متعلق کتابوں میں اسلوبیات کا برائے نام ذکر بھی موجود نہیں ہوتا تھا۔ (پیٹر بیری کی کتاب Beginning Theory کے حالیہ اڈیشن میں اسلوبیات کا پورا باب شامل ہے۔)

اسلوبیات کے سلسلے میں ایک خاص بات کی طرف اشارہ کرنا بھی ضروری ہے کہ Pragmatics کے تحت اس نے ادبی تفہیم کے ضمن میں مصنف کے کردار کو بہت حد تک بحال کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ تھیوری سازوں نے مصنف کو جہاں بے دخل کیا ہے وہیں اب اسلوبیات مصنف کی موجودگی پر اصرار کرنے لگی ہے اور ادبی متن کی تعبیر و تفہیم میں Pragmatics کے تحت سیاق Context کو ناگزیر جز کی حیثیت سے تسلیم کرنے لگی ہے۔ اس میں شک نہیں ہے کہ سیاق کی فراہمی قاری کا ہی کام ہے کیونکہ متن ہر لحاظ سے اپنے متن کار کی نسبت قاری سے زیادہ قریب ہوتا ہے تاہم کسی بھی Communication Act میں Participants کی شمولیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ادبی متن میں متن کار کی شمولیت اس وجہ سے بھی اہم بن جاتی ہے کہ یہ اس کی شعوری پلاننگ کا نتیجہ ہوتا ہے اور لسانی وسائل کی ترتیب کاری اس کی لمس انگشت سے وجود میں آتی ہے۔ اس ترتیب کاری میں وہ اپنی تمام تر لسانی جمالیاتی اور تہذیبی آگہی کو بروئے کار لا کر اپنے منشا کو کہیں واضح اور کہیں

غیر واضح انداز میں پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چونکہ زبان کا بنیادی کردار ایسا ہے کہ وہ معنی کی شفافیت سے گریز کرتی ہے اس لئے مصنف کی آواز متن کے سیاق سے اُبھرنے والی آوازوں میں یا تو کھو جاتی ہے یا پھر محض ایک آواز بن کر رہ جاتی ہے جو کسی بھی صورت میں معتبر نہیں کہلائی جاسکتی ہے۔ یوں متن پر مصنف کی ملکیت یا اتھارٹی اور اس کے جملہ حقوق کا سوال ختم ہو جاتا ہے لیکن ایک Producer کی حیثیت سے اس کے کردار سے مفر ممکن نہیں ہے اور Signifying عمل میں اس کے حوالے کی گنجائش کا قائم رہنا فطری ہے۔ الغرض اس بات سے انکار نہیں ہوسکتا ہے کہ ادبی متن جہاں پڑھنے والے کے عمیق شعور اور ادراک کا متقاضی کثیر الابعاد مخفی مخزن ہوتا ہے وہیں بنانے والے کی شعوری صناعی اور ہنر مندی کا ماحاصل بھی ہوتا ہے۔ نئی اسلوبیات سوسیر کے ساختیاتی ماڈل سے گلوخلاصی پا کر میخائیل باختن کے Dialogism کے زیادہ قریب آئی ہے جس کے تحت معنی کی یک رخی اور خود حوالہ جاتی کے بجائے اس کے کثیر الابعاد اور کثیر الآواز کردار پر زور دیا جا رہا ہے۔

اسلوبیات سے متعلق چند اہم باتوں کی طرف اشارہ کرنا ضروری ہے تاکہ ادبی مطالعات کے تئیں اس کے مخصوص کردار کی کچھ وضاحت ممکن ہوسکے۔

نئی اسلوبیات اس بات کو تسلیم نہیں کرتی ہے کہ ادب پہلے سے دی ہوئی کوئی چیز ہے جس کی تعریف و توضیح کی جائے۔ ادب کی تعریف سے متعلق جو مسائل و مشکلات اور غلط فہمیاں پیدا ہوئی ہیں ان کی اصل وجہ یہی ہے کہ ادب کی موجودگی اور اس سے متعلق بلا دلیل صفات اور خوائص پہلے ہی سے

متعین کیۓ گیۓ ہیں یا کیۓ جاتے ہیں۔ چنانچہ ادب توضیح Description سے زیادہ بیش بندی Prescription کا معاملہ بن گیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس سے متعلق فرمودات اور فیصلہ جات کی ایک بڑی روایت بھی چلی آئی ہے مثلاً یہی کہ ادبی زبان روزمرہ کی زبان سے الگ اپنا ایک وجود رکھتی ہے۔ اس میں وضاحت کے بجاۓ اشاروں کنائیوں' علامتوں' استعارات' تشبیہات وغیرہ سے کام لیا جاتا ہے۔ کفایت لفظی ادبی زبان کا خاص جوہر ہے وغیرہ لیکن یہ خصوصیات اخبار کی سرخیوں' اشتہارات' فلموں' ٹی وی سیریلوں کے مکالموں' ریستورانوں میں اشیاۓ خوردنی پیش کرنے والی فہرستوں (Menus) اور بہت سی دیگر تحریروں میں بھی دیکھی جاسکتی ہیں۔ پھر کفایت لفظی جس طرح شاعری میں ہوتی ہے اس طرح فکشن اور ڈراموں میں نہیں ہوتی ہے۔ زبان سے متعلق جو چیزیں ہم شاعری میں تلاش کرسکتے ہیں کیا وہ نثر کی زبان میں بھی دستیاب ہوسکتی ہیں۔ اگر نہیں تو کیا شاعری اور نثر میں کچھ چیزیں مشترک ہیں جن کو ہم مجموعی طور ادب کا نام دے سکتے ہیں۔ کیا وجہ ہے کہ اردو تنقید اور ادبی تاریخ میں ''ادب'' کے ساتھ ساتھ ''شعر و ادب'' کی اصطلاح کے استعمال کا عام رواج رہا ہے۔ شاید اس وجہ سے کہ کہیں نہ کہیں ہمارے نقاد غیر شعوری طور پر شاعری اور ادب کی دوسری اصناف میں کچھ اہم خصوصیات کی بنا پر فرق کرنے کے روادار رہے ہیں جس کے باعث وہ شعر کے ساتھ ساتھ ادب کا استعمال کرتے آۓ ہیں۔

باغ و بہار اور فسانۂ عجائب کی نثر میں کون سی چیزیں مشترک ہیں جو ان

دونوں کو ادبی نثر میں شمار کرتی ہیں اور اگر ان میں بیشتر چیزوں میں یکسانیت نہیں ہے تو ادبی نثر کسے کہتے ہیں۔ کیا شاعری کے لئے منظوم ہونا ہی کافی ہے اور نثر کے لئے منثور ہونا لازمی ہے۔ کیوں کوئی شعر منظوم ہونے کے باوجود نثر کی سطح سے اوپر اُٹھ نہیں پاتا ہے اور کیا وجہ ہے کوئی نثری ٹکڑا شعر کے بیشتر تقاضے پورا کرتا ہے۔ اسلوبیات ادبی زبان اور غیر ادبی زبان کے درمیان کسی تفریق کی قائل نہیں ہے اس کے نزدیک زبان کے اندر کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس کا استعمال صرف ادب میں ہوتا ہے یا کوئی لفظ ایسا نہیں ہے جس کو خالص ادبی مرتبہ حاصل ہو۔ یہ دراصل اس بات پر منحصر ہے کہ لسانی وسائل کو کیسے استعمال کیا جائے اور کیسے ایک لفظ کو کئی دوسرے لفظوں یا لفظ کی صحبت، مجالست یا سیاق رکھا جائے۔ زبان کے استعمال میں عموماً لفظوں کی مجالست بندھے ٹکے طریقوں اور اصولوں کے مطابق ہوتی ہے۔ یوں غیر شعوری طور پر زبان Automatization کا کردار نبھانا شروع کرتی ہے لیکن موقع ومحل کے مطابق اس میں انحراف کی حد درجہ گنجائش بھی قائم رہتی ہے۔ انحراف کی یہ ازلی صفت زبان کو ایک نہایت تحرک پسند قوتیت عطا کرتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ساخت کے اعتبار سے زبان جتنی مضبوط، چست اور بندھی کسی ہوتی ہے استعمال میں اتنی ڈھیلی اور لچکیلی ہوتی ہے۔

روایتی طور پر ادبی زبان سے وابستہ عام خصائص جیسے تشبیہہ، استعارہ، علامت، پیکر وغیرہ استعمال زبان کے اسی لچکیلے کردار سے فراہم ہوتی ہیں کیونکہ یہ زبان کے استعمال کا لازمی حصہ ہیں تاہم ادبی ڈسکورس میں ان کا التزام جس

شدت، باریکی اور ہنرمندی سے ہوتا ہے، گفتگو کی زبان میں نہیں ہوتا ہے۔ زبان کا عام استعمال عموماً سچویشن، موضوع اور ترسیلی موڈ کا بہت حد تک پابند ہوتا ہے اس میں لفظوں کا انتخاب انہی پابندیوں سے تشکیل پاتا ہے اور یہ الفاظ ایک طرح سے اس سچویشن کے تحت Automatization کے عمل سے گزر چکے ہوتے ہیں۔ اس میں اگر تشبیہہ، استعارہ اور دوسری خصوصیات بھی ہوتی ہیں وہ بھی اسی عمل سے گزرے ہوئے ہوتے ہیں اور عموماً ذہن ان کی طرف جاتا بھی نہیں ہے۔ عام زبان میں سامع یا قاری کی شرکت فوری نوعیت کی ہوتی ہے۔ یہی حال صحافتی زبان کا بھی ہے تاہم ادب میں چونکہ قاری زمان و مکان ہر دو اعتبار سے دوری پر ہوتا ہے اس لئے سچویشن، موضوع اور موڈ (انتخاب الفاظ) کی تخصیصیت کی کوئی پابندی نہیں ہے۔ یوں Automatization سے گریز کرنے کے بہترین امکانات میسر ہوتے ہیں۔ یہاں یہ بات ذہن نشین کرنے کی ضرورت ہے کہ ایک عہد کا لسانی انحراف دوسرے دور میں بہت حد تک Automatize ہوتا ہے۔ اس لئے لسانی انحرافات ادب کی بقا کے لئے ناگزیر ہیں۔ اسلوبیات میں تواتر کے ساتھ اٹھائی جارہی اس بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ اسلوبیات کے لئے ادبی زبان یا تخلیقی زبان سے متعلق قائم شدہ مفروضات کی کوئی بنیاد نہیں ہے۔ ادب میں استعمال ہونے والی زبان کا تجزیہ اسی طرح ممکن ہے جس طرح کسی بھی شعبے میں مستعمل زبان کا ہوسکتا ہے۔ روایتی نقادوں نے ادبی زبان کے سری کردار کو جس قدر شدت سے اُبھارا ہے اسلوبیات نے اسی زور سے اس کا بطلان بھی کیا ہے۔ اس سلسلے میں رجب علی

بیگ سرور کا نام ذہن میں آتا ہے جنھوں نے میر امن کی Prosaic زبان کے مقابلے میں شعری خصوصیات سے مملو زبان کی اہمیت کو منوانے کی کوشش کی۔ نئی تنقید کی Close Reading ادبی زبان کو اور بھی فائق مقام دینے میں کوشاں رہی تاہم اسلوبیات نے لسانیات کے معروضی اصولوں کی بنیاد پر عام طور پر ادبی زبان سے منسوب خصوصیات کو دوسری تحریروں میں بھی ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے۔ رومن یکوب سن نے بھی ادبی زبان کے مستقل اور آزادانہ وجود کے بجائے متن میں زبان کے ادبی تفاعل کی بات اُٹھائی ہے۔ اس بحث سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ ادبی زبان کا کوئی جداگانہ تصور مبنی بر حقیقت نہیں ہے بلکہ ادبی کردار متن میں زبان کے خاص استعمال کا زائیدہ ہوتا ہے۔ تاہم ادب میں استعمال شدہ زبان مختلف طرح کی Registers کا آمیزہ ہوتی ہے جس کو ہیلیڈے نے Re-registeration اور میخائیل باختن نے Polophony کا نام دیا ہے (اس پر آگے تفصیل سے بات ہوگی) اور جس کو غالب نے اس شعر میں خوب سمجھایا ہے

ہر چند کہ ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر



اسلوبیات...... چند مباحث

اسلوبیات کے ماہرین چونکہ زبان کی تحقیق سے متعلق معروضی طور طریقوں سے واقف ہوتے ہیں اس لئے وہ روایتی تنقید کے برعکس اپنے مطالعے اور حاصل مطالعے کو محض تاثراتی اور داخلی بیانات کی نذر نہیں کرتے ہیں بلکہ تکنیکی اصطلاحوں کی مدد سے قابل فہم اور قابل یقین بناتے ہیں۔ یہاں تک کہ روایتی تنقید میں چلے آرہے تاثراتی بیانات کو بھی علمی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ یہ طور طریقے چونکہ سیکھے جاتے ہیں اس لئے ان کی عمل آوری شخصی اور ذاتی ہونے کے بجائے علمی اور تحقیقی استنادرکھتے ہیں۔ نئی اسلوبیات دوسرے علمی شعبوں سے بھی اصطلاحات مستعار لینے سے گریز نہیں کرتی ہے تاہم ان کی افادیت زبان کے استعمال سے متعلق تحقیقی بصیرت کے مطابق ہونی ضروری ہے۔ یہاں پر نئی اسلوبیات سے متعلق چند اہم اصطلاحات کا اجمالی ذکر کرنا ضروری ہے۔

1......پیش منظر (Foregrounding):

یہ تصور اصل میں روسی ہیت پسندوں اور پراگ سکول سے وابستہ ماہرین ساختیات کا پیش کردہ ہے لیکن اسلوبیات نے اس کو نہایت احتیاط اور

غور وفکر کے بعد ہی آگے بڑھایا ہے۔اس لئے اس سے متعلق سوالات بھی قائم ہوگئے ہیں۔پیش منظر متن میں لسانی انحراف کی وساطت سے ادبی مقصد کے حصول کا ایک ذریعہ ہے اور اس کا روسی ہیت پسندوں کے تصور Defamiliarisation سے گہرا تعلق ہے۔یہ عموماً ہیتی اور معنوی سطح پر لسانی اکائیوں کی تکرار اور رعایت لفظی اور معنوی (Parallelism) اور نارم سے ہٹ کر لسانی اکائیوں کے برتاؤ اور استعمال سے پیدا کیا جاتا ہے۔کبھی کبھی انحراف بھی جب نارم بننے لگتا ہے تو متن کار شعوری یا غیر شعوری طور پر انحراف در انحراف یا داخلی انحراف سے کام لیتا ہے۔مثلاً کہا جاتا ہے کہ غالب نے اردو شاعری کی عام روایت سے ہٹ کر مشکل پسندی کا راستہ اختیار کیا اور ان کے یہاں مشکل پسندی کئی صورتوں میں سامنے آئی ہے لیکن یہ بات بھی اپنی جگہ پر درست ہے کہ ان کی شاعری کا کچھ حصہ مشکل پسندی کی ذیل میں نہیں آتا ہے۔اس لئے غالب کی شاعری میں کسی ایک نارم کی بات کرنا صحیح نہیں ہے۔

کہیں مشکل پسندی پیش منظر میں ہے تو کہیں آسان پسندی۔ایسا انہوں نے نحوی ترکیب کی الٹ بندی سے انجام دیا ہے۔اسی طرح ان کی شاعری میں استفہام بھی پیش منظر میں ہے۔یہ استفہام کئی صورتوں میں جلوہ گر ہوا ہے۔کئی موقعوں پر استفہام در استفہام کا استعمال بھی ہوا ہے۔بہت سے موقعوں پر استفہام اثبات میں منقلب ہوتا ہے

یہ فتنہ آدمی کی خانہ ویرانی کو کیا کم ہے
ہوئے تم دوست جس کے، دشمن اس کا آسماں کیوں ہو

میر کی شاعری کے بارے میں اگرچہ یہ خیال ہے کہ انہوں نے روز مرہ اور سادہ زبان کا استعمال کیا ہے اور ان کے یہاں خیالات کی پیچیدگی کے باوجود زبان کی سادگی کا عام رجحان ہے لیکن ان کے یہاں مشکل پسندی کی وافر مثالیں دستیاب ہیں ۔ اسی طرح میر نے ضمائر کی پیش منظری سے کافی استفادہ کیا ہے

ہم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

نا حق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

میر نے لفظی تکرار کی پیش منظری سے بھی خوب فائدہ لیا ہے

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

رحم کیا کر لطف کیا کر پوچھ لیا کر
میر اپنا غم خوار اپنا پھر زار اپنا بیمار اپنا

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا تہمت ہے

دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا وحشت ہے

پیش منظر ایک اسلوبیاتی حربہ ہے جو قاری کو اپنی طرف متوجہ کرنے کے ساتھ اس کی تفہیم کے نئے گوشوں تک رسائی کرنے کا ایک اہم ذریعہ بھی بنتا ہے۔

ناول ''ٹیڑھی لکیر'' کی پہلی منزل کے پہلے حصے کی ابتداء میں شمن کی پیدائش کو دیکھئے، کس طرح فوکس کیا گیا ہے۔ پہلا ہی جملہ دیکھئے

''وہ پیدا ہی بے موقع ہوئی'' اس میں فاعل کے فوراً بعد فعل ''پیدا'' استعمال کیا گیا ہے جو اردو کی عام قواعدی روایت کے برعکس ہے، مقصد صرف شمن کی پیدائش کو ایک خاص سیاق کے ساتھ پیش منظر میں لانا ہے۔ آگے دیکھئے کن الفاظ کا استعمال ہوا ہے۔

''......ایکا ایکی گھٹا جھوم کر گھر آئی ...... وہ آن دھمکی...... ایسی دہاڑی کہ توبہ بھلی......نو بچوں کے بعد ایک کا اضافہ جیسے گھڑی کی سوئی ایک دم آگے بڑھ گئی اور دس بج گئے...... خدا غارت کرے اس منی سی بہن کو اماں کی کوکھ کیوں بند نہیں ہو جاتی''

''حد ہو گئی تھی! بہن بھائی اور پھر بہن بھائی بس معلوم ہوتا تھا بھک منگوں نے گھر دیکھ لیا ہے۔ اُمڈے چلے آتے ہیں ویسے ہی کیا کُم موجود تھے جو اور پے درپے آرہے تھے، کتے بلیوں کی طرح، ازل کے مر بھکے اناج کے گھن ٹوٹ پڑتے ہیں، بھینسوں کا دودھ تبرک ہو جاتا پھر بھی ان کے تندور ٹھنڈے ہی پڑے رہتے''

شمن کی پیدائش کے اس واقعے کو راوی اور بڑی آپا کی دوہری آواز (Dual Voice) میں پیش کیا گیا ہے چونکہ شمن کی پیدائش کے بارے میں ان دونوں آوازوں کا یکساں رویہ ہے اور مساوی Thought Processes ہیں۔ اس لئے یہ دونوں آوازیں ایک دوسرے میں اس طرح گڈمڈ ہوگئی ہیں کہ قاری کے لئے جلدی پہچاننا مشکل ہوجاتا ہے کہ کون سی آواز کب شروع ہوجاتی ہے اور کب ختم ہوجاتی ہے۔ صرف بڑی اپا کی آواز کو ایک جگہ Reported speech کی طرح واوین میں رکھا گیا ہے اور وہ یہ ہے

"خدا غارت کرے اس منی سی بہن کو اماں کی کوکھ کیوں بند نہیں ہوجاتی"

پیدائش کا یہ پورا واقعہ جو ناول کا ابتدائی حصہ بھی ہے، استعاراتی و تشبیہاتی زبان اور آئرنی (Irony) سے مزین ہے۔ عام قاری عموماً عجلت میں اس سے محظوظ نہیں ہوتا ہے۔ وہ کہانی کو پکڑنے کی کوشش کرتا ہے اور پیش منظر میں Narration کے نازک امتیازات کو Miss کر جاتا ہے۔

2......ترسیمیات (Graphology):

ترسیمیات کا تعلق زبان کے تحریری روپ سے ہے جو سماعت کے بجائے بصارت سے متعلق ہے۔ تحریر میں چونکہ فوری سیاق کا اخراج ہے اس لئے مصنف اور قاری کے درمیان زماں و مکاں کا فاصلہ بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ سیاق کی فراہمی قاری کی ذمہ داریوں میں شامل ہے۔ اس لئے مصنف وجود اور عدم وجود دونوں صورتوں میں غائب ہوتا ہے۔ ادب کے بارے میں کہا

جاسکتا ہے کہ تفاوت زمانی اور تفاوت مکانی ہر دو اعتبار سے یہ فاصلاتی مہم جوئی کا نام ہے۔ اس لئے سارا انحصار قاری کی اس قرات پر ہے جو وہ اپنی تمام تر ادبی اور علمی آگاہی کو بروئے کار لاتے ہوئے زبان کے بصری روپ سے متصادم ہو کر انجام دیتا ہے۔ انجام دہی کے عمل کی آسانی اور دشواری بصری زبان کی لفظی ترتیب بندی سے بھی منسلک ہے۔ تاہم ذی علم قاری کی قرات سے اس کی تہیں کھلنے کے زیادہ مواقع دستیاب ہوتے ہیں۔ غالب کی مشکل پسندی کا راز ان کی شاعری کی ترسیمیات میں ہی مضمر ہے۔ انہوں نے لسانی وسائل کی بصارتی ترتیب سے جو ابہام پیدا کیا ہے وہ قاری کو بار بار اپنی تفہیم اور تشریق کو بدلنے پر مجبور کرتا ہے اور قرأت کے نئے طریقوں کو وضع کرنے پر اُکساتا ہے۔ بہ این سبب غالب کے کلام کی جتنی شرحیں آج تک لکھی گئی ہیں کسی اور شاعر کے نصیب میں نہیں آئی ہیں۔

بقول عبدالقادر سروری:

"جب ہم غالب کے شارحین کی فہرست پر نظر ڈالتے ہیں تو اس میں مجدّد، علامہ، پروفیسر، سخن ور، سب کا ایک شاندار اجتماع نظر آتا ہے۔ نقادانِ فن کی بھی اس سے کچھ کم شاندار فہرست نہیں"۔

شمس الرحمٰن فاروقی نے "تفہیم غالب" میں بیس شارحین کا ذکر کیا ہے جو ان کے مطالعے میں رہے ہیں۔ تاہم ان کے علاوہ بھی غالب کی بہت سی شرحیں لکھی گئی ہیں۔

علامات اوقاف کی غیر موجودگی بھی شعر کے ابہام میں اضافہ کر دیتی

ہے ۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ بصری زبان میں علامات اوقاف کی موجودگی ترسیل معنی کو آسان بناتی ہے اور نثر میں ان کا التزام ناگزیر بھی بن جاتا ہے لیکن شعری حسن کی افزائش کے لئے ان کی موجودگی مزاحم کا موجب بن جاتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے ''تفہیم غالب'' میں غالب کا ایک خوبصورت شعر پیش کیا ہے جو بصری سطح پر رموز واوقاف سے عاری ہے۔ شعر یہ ہے

لاف تمکیں فریب سادہ دلی

ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

علامات اوقاف نہ ہونے کی صورت میں فاروقی نے اس کی کم از کم آٹھ قرأتوں کی طرف اشارہ کیا ہے اور آخر میں ان قرأتوں کے علاوہ راز ہائے کے مفکرانہ مفہوم کی طرف اشارہ کیا ہے۔

یہ بات تحقیق طلب ہے کہ کیا غالب نے خود کہیں کہیں علامات اوقاف کو برتا ہے مثلاً ان کی ایک غزل جس کا قافیہ ''یوں'' ہے۔ دیوان غالب مرتبہ غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی اشاعت 2003ء میں شامل اس غزل میں باضابطہ طور پر علامات اوقاف کا التزام ملتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ غزل کے مفہوم کی آسان ترسیل کے لئے غالب کے کئی شارح نے ان کا استعمال کیا ہو۔ لیکن پوری غزل ترسیمیات کا ایک خوب صورت نمونہ ہے۔ یہاں اس غزل کے پہلے شعر کو پیش کرنے پر اکتفا جاتا ہے

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

بوسہ کو پوچھتا ہوں میں، منہ سے مجھے بتا کہ یوں

اس غزل میں واوین، سوالیہ نشان، فجائی نشان اور وقفہ کا باضابطہ استعمال ملتا ہے۔شاعری بالخصوص غزل میں چونکہ کفایت لفظی کا بڑا عمل دخل رہتا ہے اس لئے زبان کا تحریری کردار غایت درجے کی اہمیت کا حامل بن جاتا ہے۔ جس میں متن کے مختلف اجزا کے مابین نحوی ترتیب بھی الٹ دی جاتی ہے۔ غالب کے یہاں ایسی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ گیان چند جین نے تفسیر غالب میں ان کی طرف اشارہ کیا ہے۔

ایک مثال درج ذیل ہے

عجز دیدن ہا بہ ناز و نازِ رفتن ہا بہ چشم

جادہ صحرائے آگاہیٔ شعاع جلوہ ہے

گیان چند جین نے اس کے چار اجزا کی طرف اشارہ کر کے ان کی مختلف نحوی ترتیب بندی سے کئی قرأتوں کو ممکن بنایا ہے۔

ن۔م۔راشد نے کلاسیکی شاعروں کے برعکس اپنی نظموں میں رموز اوقاف کو خاص طور پر برتا ہے لیکن انہوں نے روایتی علامات اوقاف تک ہی اپنے آپ کو محدود نہیں رکھا ہے بلکہ ریاضی کی سائنس سے بھی علامات مستعار لی ہیں۔ ان کا شعری مجموعہ لا=انسان اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ادب میں ترسیمیات کے کلیدی رول سے بخوبی آشنا تھے اس لئے انہوں نے شعوری طور پر اس تکنیک سے فائدہ لینے کی کوشش کی ہے۔انہوں نے جابجا چھوٹی قوسین، بڑی قوسین، خط مستقیم، ترچھے خط، ڈیش کا استعمال کیا ہے جو قرأت ثانی پر مجبور کرتے ہیں۔ان کی نظم ''یاران سرپل'' کے یہ دو ٹکڑے دیکھئے

1۔[کیا یہ ہے سزا ان کی
جو زیبائی کو
یا ہست کی دارائی کو
برباد کریں؟]

2۔[بے چارگی برگ جو آغوش ہوا میں رہ جائے!]

ان کی ایک اور نظم ''اندھا کباڑی'' کا آخری ٹکڑا

''خواب لے لو خواب..... میرے خواب/خواب..... میرے خواب...../خواااب...../ان کے دام بھی ی ی ی''

اندھا کباڑی جو دنیا کی نیرنگیوں کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھ سکتا تاہم اپنے اندر کی آنکھوں میں اس نے بہت سے خواب پالے ہیں۔ لیکن کوئی ان کو لینے کے لئے تیار نہیں۔ وہ ان کو مفت میں دینا چاہتا ہے یہاں تک کہ خوابوں کو ان کے داموں سمیت بھی دینے کے لئے تیار ہے۔ وہ محض ان خوابوں کی پذیرائی چاہتا ہے اس لئے خواب' خواب کا راگ الاپ رہا ہے۔

''مفت'' سن کر اور ڈر جاتے ہیں لوگ
اور چپکے سے سرک جاتے ہیں لوگ
دیکھنا یہ مفت کہتا ہے
کوئی دھوکا نہ ہو؟
ایسا کوئی شعبدہ پنہاں نہ ہو
گھر پہنچ کر ٹوٹ جائیں

یا پگھل جائیں یہ خواب
بھک سے اڑ جائیں کہیں
یا ہم پر کوئی سحر کر ڈالیں یہ خواب
جی نہیں کس کام کے؟
ایسے کباڑی کے یہ خواب

میرا جی نے بھی اس طرح کے ہیتی تجربے کیئے ہیں۔ ان کی ایک نظم ''سمندر کا بلاوا'' کا یہ ٹکڑا ملاحظہ کیجئے

یہ اک گلستان ہے...... ہوا لہلہاتی ہے کلیاں چٹکتی ہیں/ ...... یہ پربت ہے...... خاموش ساکن/ ......
یہ صحرا ہے...... پھیلا ہوا، خشک، بے برگ صحرا......
نہ صحرا نہ پربت، نہ کوئی گلستاں، فقط اب سمندر بلاتا ہے مجھ کو
کہ ہر شے سمندر سے آئی، سمندر میں جا کر ملے گی۔

یہ عام قاری کی فطرت میں شامل ہے کہ وہ تحریری عبارت میں مفہوم کی زود فہمی پر اپنی توجہ مرکوز کرتا ہے اس سلسلے میں وہ قرأت کے کئی طریقوں کو بروئے کار لاتا ہے۔ وہ عموماً قواعدی الفاظ سے صرف نظر کر کے موضوعی الفاظ کی تفہیم کی طرف دھیان دینے کی کوشش کرتا ہے۔ کہتے ہیں کہ تجربہ کار اور قابل پڑھنے والا پوری عبارت نہیں پڑھتا ہے وہ الفاظ کی قرأت کے بجائے معنی و مفہوم کو پڑھتا ہے۔

ادب کی خاصیت یہ ہے کہ اس میں بصری زبان کے تمام ممکنہ وسائل

کے بھرپور استعمال کی گنجائش بدرجہ اتم موجود رہتی ہے۔ اس لئے اس میں اختیار کردہ ابہام اور ترغیب کا بڑا عمل دخل رہتا ہے۔ قواعدی الفاظ ہوں یا موضوعی الفاظ ان کی عمودی اور افقی ترتیب اور پھر اس پر رموز اوقاف و علامات کی موجودگی اور عدم موجودگی قاری کی ادراکی صلاحیتوں کے لئے آزمائش کا سبب بنتی ہے۔ ایک آگاہ اور ہوش مند قاری ہی آزمائش کی منزلوں سے سرخرو ہو کر نکلتا ہے اور جمالیاتی بصیرتوں کا احساس دلاتا ہے۔

میراجی کی نظم ''سمندر کا بلاوا'' کے مندرجہ بالا ٹکڑے میں ڈیش (......) اور ترچھی لکیریں ابہام کو اور بھی گہرا بنا دیتی ہیں۔ ڈیش خاموشی کا اظہار ہے، ٹھہراؤ ہے یا عمل استمرار ہے۔ ترچھی لکیریں مستقیم سے انحراف ہے یا فاعل سے متعلق مزید اوصاف کے لامنتہی سلسلے کی طرف اشارہ ہے یا کچھ اور، سب قاری کی تفہیمی اور ادراکی قوتوں کی پرواز پر منحصر ہے۔

کیا وجہ ہے کہ گلستان کے ساتھ اک اور کوئی کا استعمال کیا گیا ہے اور دوسری اہم علامتوں پربت اور صحرا کے سلسلے میں ان کو حذف کیا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ گلستان موسم کے ساتھ اپنی ہیت تبدیل کرتا ہے۔ اس کے برعکس پربت اور صحرا اس طرح کی تبدیلیوں سے بہت حد تک مبرا ہیں اور پھر گلستان تحرک اور سریع الحرکت کے تصور کو پیش کرتا ہے۔ جب کہ پربت اور صحرا ان اوصاف سے محروم ہیں۔ یہ علامتیں زندگی کی مختلف منزلوں کا کنایہ بھی ہو سکتی ہیں۔ نظم میں ان علامتوں کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے باوجود ان کی بے معنویت کو سامنے لایا گیا ہے اور زندگی کے پیچھے اصل اور اساسی محرک سمندر

یا پانی کو نشان زد کیا گیا ہے۔ کُرۂ ارض کا ستر فیصد پانی سے متشکل ہے اور انسانی جسم کا دو تہائی حصہ پانی سے بنا ہوا ہے۔ ذرا اور غور کریں پانی کا نہ کوئی آغاز ہے اور نہ انجام یہ سمندر سے بھاپ بن کر اُٹھتا ہے اور بادلوں کی صورت اختیار کرتا ہے بادل پھر پانی بن کر بارش کی صورت میں نیچے آتا ہے یا برف بن کر میدانوں اور پہاڑوں پر گرتا ہے۔ منجمد ہونے کے بعد پھر پانی بن جاتا ہے۔ یہ ایک دائرہ ہے جس کا کوئی آغاز ہے اور نہ انجام گلستان، پربت اور صحرا تینوں پانی کے وجود سے قائم ہیں ۔ پانی کی فراوانی حد تجاوز اختیار کرے تو سیلاب کی صورت اختیار کرتا ہے، کم ہو جائے تو قحط کا سبب بن جاتا ہے۔ گزشتہ قوموں کے نابود ہونے کے یہی بنیادی اسباب رہے ہیں۔ خاتم الانبیا حضرت محمد صلی اللہ علیہ وسلم نے اپنی امت کی حفاظت کے خاطر جو دعائیں مانگی ہیں ان میں سیلاب اور قحط سے نجات کی خاص دعائیں بھی شامل ہیں ۔ جنت میں بہتے ہوئے چشموں اور باغوں کے نیچے بہتی ہوئی ندیوں کا بار بار ذکر ہے۔ نظم میں ڈیش اور ترچھی لکیروں کا استعمال پانی کے قطروں، پانی کے بہاؤ اور ابھار اور اُچھال کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ یوں سمندر کا بلاوا اپنے اصل وجود کی طرف مراجعت کا استعارہ ہے۔

3......ربط و توافق (Cohesion):

عام نثری زبان میں ربط و توافق کا ہونا بہت ضروری ہے۔ نثری زبان عموماً تعمیری ہوتی ہے اس لئے کسی قسم کا جھول پوری عبارت کی خوبصورتی کو خراب کر دیتا ہے۔ عموماً ضمائر کا استعمال ''Pronomilization'' کسی بھی

نثری عبارت میں ترتیب و تنظیم پیدا کرنے کے لئے لازمی ہوتے ہیں۔ مثلاً اس مختصر عبارت کو دیکھئے۔

''بابو گوپی ناتھ کا شجرۂ نسب تو میں نہیں جانتا لیکن اتنا معلوم ہے کہ وہ ایک بہت بڑے کنجوس بنیے کا بیٹا ہے۔ باپ کے مرنے پر اس سے دس لاکھ روپے کی جائداد ملی جو اس نے اپنی خواہش کے مطابق اُڑانا شروع کردی۔ بمبے آتے وقت وہ اپنے ساتھ پچاس ہزار روپے لایا تھا''۔

چند جملوں پر مشتمل اس عبارت میں ایک شخص کا ذکر بابو گوپی ناتھ کے نام سے ہوا ہے پھر آگے کے جملوں میں اس کا ذکر وہ' اس سے' اس نے اور وہ کے ضمائر سے آگے بڑھایا گیا ہے جن سے قواعدی اعتبار سے مختلف جملوں میں ایک خاص ربط قائم ہوا ہے اور ایک طرح کی خوشگوار روانی کا احساس بھی پیدا ہوگیا ہے۔ تاہم اس عبارت کو اگر اس طرح لکھا جاتا:

''بابو گوپی ناتھ کا شجرۂ نسب تو میں نہیں جانتا لیکن اتنا معلوم کہ بابو گوپی ناتھ ایک بہت بڑے کنجوس بنیے کا بیٹا ہے۔ باپ کے مرنے پر بابو گوپی ناتھ کو دس لاکھ روپے کی جائیداد ملی جو بابو گوپی ناتھ نے اپنی خواہش کے مطابق اڑانا شروع کردی۔ بمبے آتے وقت بابو گوپی ناتھ اپنے ساتھ پچاس ہزار روپے لایا تھا''

بابو گوپی ناتھ کے بار بار ذکر سے عبارت کا ہر جملہ ایک الگ اکائی کا حامل ہوگیا ہے اور مختلف جملوں کے درمیان جو تال میل قائم تھا وہ زائل ہوگیا ہے۔ ایک بچہ جب اپنی عمر کے ابتدائی برسوں میں تحصیل زبان کے مراحل کے

عمل میں مصروف ہوتا ہے تو ضمائر کے استعمال پر اس کی گرفت یا تو پورے طور پر مضبوط نہیں ہوتی ہے یا پھر وہ ذہنی طور پر ان کے استعمال سے آگاہ نہیں ہوتا ہے۔ وہ عموماً اس طرح کے جملے استعمال کرتا ہے۔

بابا اچھا ہے' بابا بہت پیار کرتا ہے' بابا مٹھائی لاتا ہے' بابا کھلونے لاتا ہے''

اب اگر کوئی بالغ کردار کسی افسانے یا ناول میں ضمائر کی ادائیگی سے قاصر دکھایا جاتا ہے تو ظاہر ہے کہ افسانہ نگار یا ناول نگار اس سے اس کردار کی ذہنی عدم بلوغیت کو فوکس کرنا چاہتا ہے اور یوں اس کردار کے عمل و حرکت سے ایک ادبی فضا قائم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

منٹو کے افسانے ''نیا قانون'' کا پہلا اقتباس دیکھئے

''منگو کوچوان اپنے اڈے میں بہت عقلمند سمجھا جاتا تھا۔ گو اس کی تعلیمی حیثیت صفر کے برابر تھی اور اس نے کبھی اسکول کا منہ بھی نہیں دیکھا تھا لیکن اس کے باوجود اسے دنیا بھر کی چیزوں کا علم تھا۔ اڈے کے وہ تمام کوچوان جن کو یہ جاننے کی خواہش ہوتی تھی کہ دنیا کے اندر کیا ہو رہا ہے۔ استاد منگو کی وسیع معلومات سے اچھی طرح واقف تھے''۔

افسانہ منگو کوچوان سے شروع ہوتا ہے اور پھر ''اس کی' اس نے' وغیرہ سے افسانہ آگے بڑھتا ہے جہاں ضرورت ہے وہاں منگو کوچوان کا نام ظاہر کیا گیا ہے۔ لسانیاتی اصطلاح میں ضمائر کے اس طرح کے استعمال کو Anaphora کہتے ہیں۔ افسانوں کا آغاز ایسے بھی ہوتا ہے لیکن عموماً افسانہ نگار Anaphora کے بجائے Cataphora سے افسانے کا آغاز کرتے

ہیں جس سے افسانویت کا تاثر اور گہرا ہو جاتا ہے اس کے تحت پہلے ضمائر کا استعمال کیا جاتا ہے پھر آگے جا کر کردار کا نام ظاہر کیا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر منٹو کے افسانے "ہتک" کا آغاز دیکھئے

"دن بھر کی تھکی ماندی وہ ابھی ابھی اپنے بستر پر لیٹی تھی اور لیٹتے ہی سو گئی تھی۔ میونسپل کمیٹی کا داروغہ صفائی جسے وہ سیٹھ کے نام سے پکارا کرتی تھی، ابھی ابھی اس کی ہڈیاں پسلیاں جھنجھوڑ کر شراب کے نشے میں چور گھر واپس گیا تھا......وہ رات کو یہاں بھی ٹھہر جاتا مگر اسے اپنی دھرم پتنی کا بہت زیادہ خیال تھا جو اس سے بہت پریم کرتی تھی۔

وہ روپے جو اس نے اپنی جسمانی مشقت کے بدلے اس داروغہ سے وصول کئے تھے اس کی چست اور تھوک بھری چولی کے نیچے سے......"

اگر چہ شروع سے ہی سوگندھی افسانے پر چھائی ہوئی ہے لیکن نام کے ساتھ وہ کئی پیراگراپوں کے بعد سامنے آتی ہے۔ مادھو کا نام پہلے آتا ہے اور پھر رام لال دلال اور سوگندھی کا نام ایک ساتھ آتا ہے۔ ضمائر کے ساتھ ساتھ کچھ اور قواعدی الفاظ ہیں جو عبارت کی چستی کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں جن میں اور، اگر چہ، اگر، مگر، لیکن، تاہم، جو، یوں، ایسا، وہی وغیرہ شامل ہیں۔

ایک مشاق افسانہ نگار بھی روایتی Cohesion کی حد بندیوں کو پلٹ دیتا ہے اور ایک غیر مانوس فضا قائم کر کے ادبی ارتکاز اور افزونی کو جنم دینے کی کوشش کرتا ہے۔ کہانی اور پلاٹ میں یہی فرق ہے کہ کہانی اصل واقعہ یا واقعات کا نام ہے اور پلاٹ اس پورے پیکیج کا نام ہے جو کہانی کو افسانویت

اور فنتاسی میں تبدیل کرتا ہے جس میں پیشکش اور بیان .(Narration) کے منفرد اور نازک پہلوؤں کو خاص اہمیت حاصل ہے ۔ اچھے پلاٹ کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ کمال فن کا آئینہ ہوتا ہے۔

پلاٹ کے اعتبار سے منٹو کا ''سڑک کے کنارے'' ایک لاجواب افسانہ ہے جس میں ایک واقعہ کا بیان ہے اور جس میں دو مخالف جنس کے کرداروں کے درمیان ایک ازلی گناہ سرزد ہوتا ہے ۔ یہ کوئی انہونی بات نہیں ہے ۔ جب سے انسان نے اس دھرتی پر قدم رکھا ہے اور جب سے انسانی سماج کی تشکیل ہوئی ہے' اس طرح کا گناہ ہر معاشرہ' ہر کلچر اور ہر مذہب میں ہوتا رہا ہے۔ افسانے میں کوئی طوائف نہیں' کوئی ویشیا نہیں' کوئی دلال نہیں' کوئی گاہک نہیں دو ایسے کردار ہیں جن کا کوئی مذہب' کوئی کلچر' کوئی علاقہ نہیں ہے نہ ان دو کے درمیان کسی پرانی شناسائی کا ذکر ہے۔ اگرچہ گناہ میں دونوں شریک ہیں اور گناہ سے بظاہر دونوں کی خواہشوں کی تکمیل ہوتی ہے لیکن اس تکمیل نے ایک کو ادھورا چھوڑ دیا اور دوسرا اس خواہش کے ساتھ چھوڑ کر چلا جاتا ہے'' میں مرد ہوں...... آج تم نے میری تکمیل کی ہے...... کل کوئی اور کرے گا...... میرا وجود کچھ ایسے آب و گل سے بنا ہے جس کی زندگی میں ایسے لمحات آئیں گے جب وہ خود کو تشنہ تکمیل سمجھے گا...... اور تم ایسی کئی عورتیں آئیں گی جو ان لمحات کی پیدا کی ہوئی خالی جگہوں کو پُر کریں گی''۔

افسانے میں روایتی Cohesion کو توڑنے کی کوشش کی گئی ہے۔ Anaphora اور Cataphora کے بنیادی حوالوں سے بھی انحراف کیا گیا ہے مثلاً افسانے کا آغاز دیکھئے:

''یہی دن تھے......آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا جیسا کہ آج ہے، دھلا ہوا، نکھرا ہوا اور دھوپ بھی ایسی کنکنی تھی......سہانے خوابوں کی طرح مٹی کی باس بھی ایسی ہی تھی جیسی کہ اس وقت میرے دل و دماغ میں رچ رہی ہے......اور میں نے اسی طرح لیٹے لیٹے اپنی پھڑ پھڑاتی روح اس کے حوالے کر دی تھی''۔

ان الفاظ کو افسانے میں کئی بار دہرایا گیا ہے وجہ یہ ہے کہ یہ الفاظ اس کے دل و دماغ پر چھا گئے تھے۔ وہ بتا نہیں پا رہی ہے کہ کون سے دن تھے۔ اس کو تو ہر دن ایسا ہی لگتا ہے۔ اس کو صرف نیلی آنکھیں اور نیلا آسمان دکھ رہا ہے۔ نیلے آسمان سے بھی زیادہ نیلی آنکھیں اس کے وجود کا حصہ بن چکی ہیں۔ وہ وہی دہراتی ہے کہ آسمان اس کی آنکھوں کی طرح ایسا ہی نیلا تھا جیسا کہ آج ہے۔ یہاں تک کہ اخبار میں چھپی خبر کے مطابق سڑک کے کنارے جو زندہ بچی ملتی ہے اس کی آنکھیں بھی نیلی ہیں۔ یہ خبر صیغۂ ماضی میں ہے لیکن بچی کا Description دو مختصر ترین جملوں میں صیغۂ حال میں ہے ''بچی بہت خوبصورت ہے، آنکھیں نیلی ہیں''، یعنی یہ عمل کبھی ختم نہیں ہوتا ہے جاری ہے۔ کہنے کو تو یہ افسانہ ایک تلخ حقیقت پیش کرتا ہے تاہم علم نفسیات کسی معروضی حقیقت کو تسلیم نہیں کرتا ہے یعنی کسی حقیقت کا پہلے سے کوئی وجود نہیں ہے ہر حقیقت کو دیکھنے کے الگ الگ نظریے اور زاویے ہیں۔ سڑک کے کنارے میں جو واقعہ پیش کیا گیا ہے وہ جدید زندگی کا معمول ہے اور ایک طرح کا نارم بن گیا ہے۔ تاہم افسانے میں اس واقعے کو جس طرح بیان کیا گیا ہے وہ کہیں

نہ کہیں ضرور ہمارے اندروں کو چھولتیا ہے اور ایک خاص سیاق کے ساتھ حقیقت میں مبدل ہوتا ہے Psychonarration کی اصطلاح میں افسانہ مونولاگ میں بیان ہوا ہے۔ واقعے کے بعد عورت کے دل ودماغ میں جو تناؤ' کشمکش اور ابال پیدا ہوتا ہے۔ وہ ایک پھوٹتے ہوئے چشمے کی صورت میں اظہار ہوتا ہے خاص کر جب اس کو ماں بننے کی حقیقت کا سامنا ہو جاتا ہے مثلاً

''میرا رنگ کس لئے نکھر رہا ہے...... میرے انگ انگ اور روم روم میں پھنسی ہوئی ہچکیاں لوریوں میں کیوں تبدیل ہو رہی ہیں''

''میرے سینے کی گولائیوں میں مسجدوں کی محرابوں ایسی تقدیس کیوں آرہی ہے۔

نہیں' نہیں ...... یہ تقدیس کچھ بھی نہیں ...... میں ان محرابوں کو ڈھادوں گی۔

...... میں اپنے اندر وہ تمام چولہے سرد کردوں گی جن پر بن بلائے مہمان کی خاطر داریاں چڑھی ہیں۔ میں اپنے خیالات کے تمام رنگ برنگ دھاگے آپس میں الجھادوں گی''

تقریباً پورا افسانہ عورت کے تاثرات اور اظہار پر مبنی ہے۔ یہاں تک کہ مرد کردار کے الفاظ بھی عورت کی زبانی بیان کئے گئے ہیں ۔ راوی Narrator کا عمل دخل کہیں نہیں ہے۔ ایک دو جگہوں پر اس کی آواز نظر آتی ہے لیکن وہ بھی اساسی کردار کی حمایت (Supportive) میں ہے مثلاً

''عورت روسکتی ہے...... دلیلیں پیش نہیں کرسکتی۔ اس کی سب سے

بڑی دلیل اس کی آنکھ سے ڈھلکا ہوا آنسو ہے''

''دو روحوں کا سمٹ کر ایک ہو جاتا اور ایک ہو کر والہانہ وسعت اختیار کر جانا...... کیا یہ سب شاعری ہے؟...... نہیں دو روحیں سمٹ کر ضرور اس ننھے سے نکتے پر پہنچی ہیں جو پھیل کر کائنات بنتا ہے...... لیکن اس کائنات میں ایک روح کیوں کبھی کبھی گھائل چھوڑ دی جاتی ہے...... کیا اس قصور پہ کہ اس نے دوسری روح کو اس ننھے سے نکتے پر پہنچنے میں مدد دی۔

یہ کیسی کائنات ہے۔''

جب راوی کی آواز کردار کی آواز سے میل نہیں کھاتی ہے یا اس کے خلاف جاتی ہے تو ائرنی جنم لیتی ہے۔

بعض اوقات آئرنی کی شناخت بہت مشکل ہوتی ہے۔ آئرنی کا استعمال عموماً اس موقعے پر کیا جاتا ہے جہاں کسی بات کو پسندیدگی کی نظر سے نہیں دیکھا جاتا ہے۔ یہ ایک Comment ہوتا ہے جو عموماً کسی کردار یا راوی سے بھی منسوب نہیں ہوتا ہے۔ ضروری نہیں ہے کہ قاری اس کو پسند کرے تاہم اس کے لئے کسی سیاق کا ہونا بھی ضروری ہے۔ اس کی تفہیم اگر صحیح سمت کی اور جائے تو قاری کی ذہنی صلاحیتوں کو جلا مل سکتی ہے۔

''وہ رات کو یہاں بھی ٹھہر جاتا مگر اسے اپنی دھرم پتنی کا بہت زیادہ خیال تھا جو اس سے بے حد پریم کرتی تھی''۔

''سڑک کے کنارے'' کا پورا افسانہ اکہری آواز میں ہے اس لئے ائرنی پیدا نہیں ہو سکی ہے۔

Cohesion سے انحراف اور توڑ پھوڑ کی ایک مثال منٹو کا افسانہ ''پھندنے'' ہے۔ یہ کئی موتفوں کا مجموعہ ہے جن کا ظاہری سطح پر افسانے کی بنت سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ مختلف موتفوں کے اندر بھی کوئی ربط و تنظیم نہیں بلکہ ان کے اندر کے تضادات میں ایک عجیب افراتفری اور انتشار کی کیفیت نظر آتی ہے۔ ایسے نقاد ہیں جنہوں نے اس افسانے کو منٹو کی ذہنی پراگندگی اور شراب نوشی کی کثرت کے نتیجے میں اس کے سقوط اعصاب سے تعبیر کیا ہے۔ بیان اور اسلوب کی سطح پر روایت سے مکمل انحراف کے موجب یہ افسانہ اکثر نقادوں کی خصوصی توجہ کا مرکز نہیں بن سکا ہے۔

بے نام انسانی کرداروں کے ساتھ کتوں، کتیوں، بلوں، بلیوں اور بدعادت مرغیوں کا تذکرہ انسانی معاشرے کی انحطاطی صورت حال، قدروں کی شکست وریخت، اخلاقی بدحالی، جنسی بے راہ روی اور انسانی رشتوں کی پامالی اور عدم معنویت کو علامتی انداز میں بیان کیا گیا ہے۔ یہ ایسے معاشرے کا آئینہ ہے جس کے افراد حیوانیت کی سطح سے بھی نیچے گر چکے ہیں۔ کتوں اور بلیوں کی طرح گندگی پھیلانے اور بھونکنے کے سوا ان انسانی کرداروں کا کوئی مصرف نہیں ہے۔ علامتی اسلوب سے مزین اس افسانے میں جو بے ربطی اور انتشار جنسی انگیزش اور تلذذ موجود ہے وہ دراصل سماجی شیرازہ کے بکھر جانے اور اس کے نتیجے مین سرایت کر جانے والی بدکاریوں اور بداعمالیوں کو منعکس کرتا ہے۔ اس طرح کے افسانے میں Choesion کی تلاش لاحاصل ہے۔ علامتی اسلوب سے متعلق قابل توجہ بات یہ ہے کہ اس کی تفہیم میں بہت ساری دقتوں کا

سامنا کرنا پڑتا ہے۔ علامتوں کے ساتھ جب عبارت کی ناہمواری بھی درپیش ہو تو متن اُلجھاؤ (Implications) کا موجب بن جاتا ہے۔ پھندنے کی تفہیمی دقتوں کو اسی تناظر میں دیکھنے کی ضرورت ہے۔

علامتی اسلوب کی کسی قرأت کو معتبر ٹھہرایا نہیں جا سکتا ہے۔ یہ ایسا پیرایہ ہے جو انتہائی پیچیدہ اور صبر آزما ہے۔ اس کی وضاحت اور صراحت فوری طور پر ممکن نہیں ہے۔ اس لئے یہ باز قرأتوں کا متقاضی ہے اور ضروری نہیں ہے کہ ایک ہی قاری کی مختلف قرأتوں اور مختلف قارین کی قرأتوں کے درمیان اتحاد بھی ہو۔ البتہ یہ ضروری ہے کہ قاری کو زبان کی نزاکتوں کے ساتھ ساتھ زبان، الفاظ اور قواعد کی تاریخی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور تہذیبی بنیادوں کی گہری شناسائی ہو۔

پھندنے ازار بندوں پر لگائے جاتے تھے۔ ازار بند شرم گاہوں کی حفاظت کے ضامن ہیں جس قوم میں شرم گاہوں کی حفاظت ممکن نہیں رہتی ہے وہاں انسانوں اور حیوانوں کے درمیان امتیازی فرق مٹ جاتا ہے۔ دونوں محض گندگی پھیلانے کا سبب بنتے ہیں۔ جس ازار بند کو نوجوان ملازمہ کے گلے میں پھنسا کر اس کا بے دردی سے قتل کیا گیا ہے وہ محض ایک ناڑا نہیں تھا بلکہ وہ تقدیس کا حامل "پھندنوں والا سرخ ریشمین ازار بند" تھا لیکن جب عصمتوں کی حرمت کا پاس نہیں رہتا ہے تو بلی کے بچوں کو بلا کھا جاتا ہے، کتیا کے بچوں کو زہر دے کر مارا جاتا ہے۔ مگر کتیوں اور بلیوں کا جھاڑیوں کے پیچھے بچے دینا بند نہیں ہو جاتا ہے۔ بدعادت مرغیاں انڈے دیتی ہیں۔ مرنا مارنا معمول بن جاتا ہے

حالانکہ سرخ وردیوں والے سپاہی بھی آتے ہیں۔ سپاہی قانون کی پاسداری کے لئے متعین ہوتے ہیں۔ یہ سپاہی اپنی وردیوں پر پھندنے لگا کے آئے تھے یعنی پھندنوں کو گرنے سے بچانا تھا لیکن صبح ہوتے ہوتے ان کی وردیوں کے پھندنے بھی گرادیئے جاتے ہیں۔ ان کو زہر دے کر ان کا نام ونشان تک ختم کر دیا جاتا ہے۔ پھر دوبارہ سپاہیوں کا آنا ممکن نہ ہوسکا۔ ایک گرتے ہوئے معاشرے کی بدحالی کا اس سے بہتر کیا نقشہ ہوسکتا ہے۔

اخلاقی گراوٹ کو جس علامتی اسلوب میں پیش کیا گیا ہے اس کی یہ خوبصورت مثال ہے

''ایک دن اس نے اپنی دو نارنگیاں نکال کے آئینے کے سامنے رکھ دیں۔ اس کے پیچھے ہو کے اس نے ان کو دیکھا مگر وہ نظر نہ آئیں۔ اس نے سوچا اس کی وجہ یہ ہے کہ چھوٹی ہیں مگر وہ اس کے سوچتے سوچتے ہی بڑی ہوگئیں اور اس نے ریشمی کپڑے میں لپیٹ کر آتش دان پر رکھ دیں۔

اب کتے بھونکنے لگے۔ نارنگیاں فرش پر لڑھکنے لگیں، کوٹھی کے ہر فرش پر اچھلیں، ہر کمرے میں کودیں اور اچھلتی کودتی بڑے بڑے باغوں میں بھاگنے دوڑنے لگیں۔ کتے ان سے کھیلتے اور آپس میں لڑتے جھگڑتے رہتے''۔

معاشرہ بُرا نہیں ہوتا ہے بلکہ اس کی بُری تشکیل کرنے والے بُرے ہوتے ہیں۔ فطری قوانین کے برعکس جب بے جا مادی، نفسانی اور غیر متمدن خواہشات کی عمل آوری اور تکمیل زندگی کا شعار بن جاتی ہے تو اسفلیت کے تمام حربے نمود کر جاتے ہیں ''کوٹھی سے ملحقہ وسیع وعریض باغ''، معصوم معاشرے کا

اشارہ ہے لیکن اس میں جو فضا پروان چڑھ جاتی ہے وہ کتوں، بلیوں اور بدعادت مرغیوں کی گندی حرکتوں اور قتل و خون ریزی کی داستان مرقوم کر جاتی ہے۔

پھندنے کی بے نام عورت اسی ماحول کی پروردہ ہے۔ اس کی ماں، اس کا باپ، بھائی، اس کی بیوی (بھابی) بھاوج، سہیلی گھر کی ملازمہ سب رشتوں میں بندھنے کے باوجود جنسی تلذذ کے دوسرے راستے تلاش کرتے ہیں۔ بے نام عورت جس کے حوالے سے پورا افسانہ بیان کیا گیا۔ ایک علامت کے (اس معاشرے کے علامت) طور پر راوی کی توجہ کا مرکز بنی ہوئی ہے۔ کسی بھی افسانے میں جب کردار علامت کے طور پر اُبھرتا ہے تو بسا اوقات اس میں راوی کی آواز کا عمل دخل بہت زیادہ دیکھنے کو ملتا ہے اور کردار کا ایکشن براہ راست سامنے آنے کے بجائے راوی کے ذریعے Focalise ہوتا ہے۔

پھندنے میں صرف ایک مقام وہ بھی تقریباً افسانے کے اختتام پر جہاں عورت کا یہ ایک مکالمہ پیش کیا گیا

"وہ اس کے پیچھے بھاگی چیختی پکارتی" "ٹھہرو......ٹھہر...... میں تم سے کچھ کہوں گی......ٹھہرو"

افسانہ اس کے بعد پھر راوی کے ذریعے بڑھتا ہوا اختتام کو پہنچتا ہے۔ پھندنوں والا ازار بند اس عورت کے ذہن میں ایک ایسی گرہ لگا چکا تھا کہ جس کے خوف سے اس کا پورا وجود دہلا چکا تھا۔ کسی آدمی نے نوجوان ملازمہ کے گلے میں پھندنوں والا ازار بند اس طرح کسا تھا کہ اس کی آنکھیں باہر نکل آئیں تھیں۔ یہ دیکھ کر بے نام عورت بے ہوش ہوگئی۔ چنانچہ پھندنوں والا ازار بند نما

گلو بند جس کو اس نے برش سے بنایا تھا۔ اس کے خاتمے کا سبب بنتا ہے۔ شراب میں دھت اس عورت کی ذہنی حالت یہاں تک پہنچ چکی تھی کہ اپنے ہی برش سے بنایا ہوا ازار بند نما گلو بند اس کے گلے کے اندر دھنستا جا رہا تھا اور اس کی رگیں پھوٹ جاتی ہیں۔ جو وجودی دنیا اور انسانی کاوشوں سے ممکن نہیں ہے جیسے قوم لوط سنگ ریزوں سے فنا ہو جاتی ہے یہ تعلیق بالمحال ہے۔ ادبی جمالیات کا تقاضا یہ ہے کہ کسی بھی ادبی متن میں مرکزی یا سامنے والے مفہوم سے احتراز کر کے مجہول تعبیر تک رسائی حاصل کی جائے۔ ادب کا مطالعہ غالب کے الفاظ میں

''اندیشہ ہائے دور دراز'' کے مماثل ہے۔ غالب نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے

آگہی، دام شنیدن جس قدر چاہیے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالم تقریر کا

پھندنے کا مطالعہ اس لئے لاحاصل قرار دیا گیا ہے کہ اس کی کہانی اور بیان میں چونکہ کوئی Cohesion نہیں ہے۔ اس لئے کسی مرکزی مدعا تک پہنچنا سعی بے کار ہے۔ بے نام عورت جس معاشرے کی نمائندگی کرتی ہے یا جس معاشرے کی علامت کے طور پر اُبھرتی ہے اس میں جو انتشار اور بدنظمی جنسی ابتری کی وجہ سے اپنے انتہا کو پہنچ چکی تھی اس کا عکس پھندنے کے متن میں بھی نظر آتا ہے

''اس کے دودھ اُبلے ہوئے تھے جو آہستہ آہستہ ٹھنڈے ہو گئے...... اس کے دودھ ٹھنڈے تھے جو آہستہ آہستہ ابلنے لگے، آخر دونوں دودھ ہل ہل کر گنگنے ہو گئے اور کھٹی سی بن گئے''۔

ماہرین اسلوبیات اس بات کو خاص اہمیت دیتے ہیں کہ متن کے اندر جو تناؤ اور کشمکش ہوتی ہے اور پھر قاری جب اس متن کے قریب آتا ہے تو اس کی اپنی آئیڈلوجی بھی تفہیم متن میں مخل ہوتی ہے اس طرح تناتنی کی ایک عجیب صورت حال کا پیدا ہو جانا لازمی ہے۔

بیسویں صدی کے آخیر اور اکیسویں صدی کے آغاز میں Reception Theory نے نہ صرف ادبی تھیوری کو بہت متاثر کیا بلکہ اسلوبیات بھی ان اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکی۔ اس کے تحت متن کے اندر جو ترجیحات اور تعصّباب موجود ہوتے ہیں ان کو قاری کس طرح پڑھتا سمجھتا اور ادراک کرتا ہے اور متن بھی قاری کو کس طرح پڑھتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ کہ قاری کس طرح متن کی تشکیل کرتا ہے اور متن قاری کو کس طرح متشکل کرتا ہے۔ یہ معاملہ دوطرفہ ہے۔ پھندنے کا یہ اقتباس دیکھئے

"اس کے عروسی لباس کا ڈیزائن بھی اس نے تیار کیا تھا۔ اس نے اس کی ہزاروں سمتیں پیدا کردی تھیں۔ عین سامنے سے دیکھو تو وہ مختلف قسم کے ازار بندوں کا بنڈل معلوم ہوتی ہے۔ ذرا ادھر ہٹ جاؤ تو پھلوں کی ٹوکری تھی۔ ایک طرف ہٹ جاؤ تو کھڑکی پر پڑا ہوا پھلکاری کا پردہ۔ عقب میں چلے جاؤ تو کچلے ہوئے تربوزوں کا ڈھیر...... ذرا زاویہ بدل کر دیکھو تو ٹماٹو ساس سے بھرا ہوا مرتبان۔ اوپر سے دیکھو تو میراجی کی مبہم شاعری"

4......مجالست (Collocation):

عام گفتگو میں زبان کے استعمال کا ایک بڑا حصہ اندازے

(Guess) کے مطابق انجام دیا جاتا ہے۔ مثلاً جب دو افراد ایک دوسرے کے بہت قریب ہوتے ہیں تو مختلف سوچ اور مختلف انداز فکر رکھنے کے باوجود انہیں معلوم ہوتا ہے کہ مختلف موقعوں پر وہ ایک دوسرے سے کیا کہنا چاہتے ہیں۔ وہ کبھی کبھی زبان کھولے بغیر اشاروں میں کہہ دیتے ہیں اور دوسرا بغیر کسی ذہنی مشقت یا یوں کہیے بغیر کسی توجہ کے بات سمجھ لیتا ہے۔ عام گفتگو کی زبان کی ساخت بھی کچھ اسی طرح کی ہے کسی بھی سچویشن میں شامل فرد یا افراد عموماً اس بات کا اندازہ لگا لیتے ہیں کہ بولنے والا کا اگلا لفظ یا اگلے الفاظ کیا ہو سکتے ہیں کیونکہ ان کے ذہنوں میں لفظوں کا جو عام ذخیرہ ہوتا ہے وہ عموماً ایک ہی نوعیت کا ہوتا ہے یہاں تک کہ زبان خود بتا دیتی ہے کہ دوسرا لفظ یا دوسرے الفاظ کیا ہوں گے یا کیا ہو سکتے ہیں۔ مثلاً

میں جب وہاں پہنچا تو وہاں ایک شور...... (برپا تھا)

میں جب وہاں پہنچا تو وہاں ایک طوفان...... (مچا تھا/ کھڑا تھا)

میں نے پردہ ہٹایا اور اندر...... (داخل ہوا/آیا)

کبھی کبھی کیا بسا اوقات بہت سے الفاظ کے وقوع ہونے کے زیادہ امکانات ہوتے ہیں مثلاً

اس نے میرا ہاتھ...... (پکڑ لیا' جھٹک دیا' تھام لیا' چوم لیا' ہاتھ میں لیا' اپنے گال پر رکھا' اپنے سینے پر رکھا' اپنے سر پر رکھ لیا' روک لیا وغیرہ)

یہ امکانات کہیں کہیں سینکڑوں تک پہنچ سکتے ہیں۔ ان کے بارے میں کہا جا سکتا ہے کہ یہ ممکن الوقع (Collocation) ہیں۔ کبھی کبھی ایسے الفاظ کو

بھی ایک دوسرے کے ساتھ بٹھایا جاتا ہے جن کی طرف ذہن نہیں جاتا ہے لیکن ان کو قبول کرنے میں کسی قسم کی نامانوسیت بھی محسوس نہیں ہوتی ہے کیونکہ ان میں معنوی ہم آہنگی ہوتی ہے مثلاً

''زینت نے میری طرف بالکل معصوم کبوتری کی طرح دیکھا''

معصوم کے ساتھ ''انداز یا طریقے'' کی طرف ذہن جاسکتا ہے یا جاتا ہے لیکن کبوتری کی طرف نہیں جاسکتا ہے تاہم معنوی مناسبت ہونے کے ناطے غیر یگانگت کا احساس نہیں گزرتا ہے۔ اقبال کی ایک نظم کے یہ دو مصرعے دیکھئے

نشہ پلا کے گرانا تو سب کو آتا ہے
مزا تو جب ہے کہ گرتوں کو تھام لے ساقی
کٹی ہے رات تو ہنگامہ گستری میں تری
سحر قریب ہے' اللہ کا نام لے ساقی

نشہ پلا کے گرنا' گرتوں کو سنبھالنا' رات کا ہنگامہ گستری میں کٹنا' سحر کا قریب ہونا ہماری سوچ اور عام مشاہدات میں کسی قسم کا خلل نہیں ڈالتے ہیں۔

اس کے برعکس اقبال کا یہ شعر ملاحظہ کیجئے

میں ترے چاند کی کھیتی میں گہر بوتا ہوں
چھپ کے انسانوں سے مانند سحر روتا ہوں

خاموش ہو گیا ہے تارِ ربابِ ہستی
ہے میرے آئینے میں تصویر خوابِ ہستی

ان اشعار میں الفاظ کا جو انتخاب ہے اور اس انتخاب کو جس طرح ایک دوسرے کے قریب رکھا گیا ہے وہ ضرور ہماری سوچ اور ہمارے مشاہدے کو متحرک کرتے ہیں۔ شعری متن کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ اس میں الفاظ کا انتخاب اور ترتیب متوقع خطوط پر نہیں ہوتی ہے۔ چاند کی کھیتی میں گوہر بونا یا تارِ ربابِ ہستی قاری کی روایتی شناسائی اور زبان سے متعلق اس کے متوقع امکانات سے بالکل میل نہیں کھاتے ہیں۔ اس لئے مشاہدے اور تجربے کی ندرت اس کے لئے تحیر کی فضا پیدا کرتے ہیں۔ اس کو لسانیات کی اصطلاح میں مجالست تضاد Collocation Clash کہتے ہیں۔ آیئے اس کو ذرا اور تفصیل سے سمجھنے کی کوشش کریں گے۔

لسانیات کے بنیاد گزار ایف۔ دی۔ سوسیر کے نظریہ لسان کے کئی خاص پہلو ہیں جو ایک دوسرے سے مضبوطی سے جڑے ہوئے ہیں۔ اس کی لسانیاتی تحقیق کا اساسی پہلو جو اس کو روایتی فکر سے الگ کرتا ہے وہ ساخت سے متعلق اس کا ایک معروضی اور غیر مبہم نظریہ ہے۔ اس نظریے کی رو سے زبان الفاظ کا کوئی ذخیرہ نہیں ہے جس میں ہر لفظ کا اپنا ایک وجود ہے بلکہ زبان کی ہر اکائی چاہے وہ صوت ہے صوت رکن ہے مارفیم ہے یا لفظ ہے اس کی شناخت دوسری اکائیوں کے ساتھ اس کے رشتے اور اختلاف کی بنیاد پر قائم ہے۔ رشتہ اور اختلاف ہی زبان کے وجود میں رہنے کا جواز فراہم کرتے ہیں اور یہ انسانی ذہن کی دو عملی کارکردگیوں سے بھی عین مطابقت رکھتے ہیں۔

سوسیر کے مطابق جملہ الفاظ یا نشانات کی ایک ترتیب کا نام ہے جس

میں ہر لفظ کسی نہ کسی طرح کلیم معنی کا حصہ ہے یعنی ترتیب کا ہر لفظ اپنے اپنے طور پر معنی کے اضافے کا سبب ہے۔ مثلاً یہ ایک آسان جملہ ہے

میں نے کھانا کھایا

اس میں چار الفاظ ایک ترتیب میں رکھے گئے ہیں اور اس ترتیب کی وجہ سے ان میں ایک رشتہ بھی قائم ہو گیا۔ ہر لفظ کا جملے کی ساخت کے اعتبار سے ایک خاص کردار یا تفاعل بھی مقرر ہو گیا۔ مثلاً میں فاعل، نے قواعدی معنی میں، کھانا مفعول اور کھایا فعل۔ معیاری اردو کے اعتبار سے 'نے' اسم کے بعد یعنی Post Position میں ہے (دکنی اردو میں "نے" کو حذف کیا جاتا ہے) ایک جملے کی ساخت کے اعتبار سے ان الفاظ میں جو رشتہ قائم ہو گیا ہے اس کو سوسیر نے افقی (Syntagmatic) کا نام دیا ہے۔ تاہم یہ الفاظ ایک اور رشتے سے بھی منسلک ہیں جس کو عمودی (Paradigmatic) کہتے ہیں۔ سوسیر نے اس کو (Associative) کہا ہے۔ عمودی رشتہ وہ خاص رشتہ ہے جو ترتیب میں شامل الفاظ کا ان الفاظ کے ساتھ ہے جو شامل نہیں ہیں لیکن قواعدی اور ترتیبی اعتبار سے ان کی جگہ پر استعمال ہو سکتے ہیں یا ہوتے ہیں مثلاً تم نے اس نے، رحیم نے، کس نے، آپ نے، انہوں نے، سیب کھایا، چاول کھایا، گوشت کھایا یا پھر روٹی کھائی، سبزی کھائی یا چائے پی، پانی پیا وغیرہ وغیرہ۔ افقی رشتہ حاضر کا ہے جبکہ عمودی رشتہ غائب کا ہے۔ افقی رشتہ ساخت قائم کرتا ہے جبکہ عمودی رشتہ ذخیرۂ الفاظ سے انتخاب کا رشتہ ہے اسی لئے اس کو Chain اور Choice بھی کہا گیا ہے۔ اس سے سوسیر نے یہ نتیجہ بھی نکالا کہ الفاظ کا

اپنے طور پر کوئی معنی نہیں ہے بلکہ ان کا معنی زبان کا نظام مرتب کرتا ہے۔
انگریزی کا ایک مشہور جملہ ہے A word is known by the company it keeps افقی سطح پر الفاظ چونکہ ساخت کو ظاہر کرتے ہیں اس لئے اس کے اصول بہت ہی محدود ہوتے ہیں۔ (ایک جملے سے تشکیلی اعتبار سے بہت سے جملے بنائے جا سکتے ہیں) (نوم چامسکی) تاہم افقی سطح پر پھر بھی لفظوں کا وقوع ساخت کے مطابق محدود ہوتا ہے۔ اس کے برعکس عمودی سطح پر الفاظ چونکہ زبان کے کلھم ذخیرے سے برآمد ہوتے ہیں اس لئے نہ ان کی تعداد مقرر ہے اور نہ ان کی کسی ترتیب کا تعین کیا جا سکتا ہے۔ عمودی الفاظ کے درمیان چونکہ معمولی اختلاف ہوتے ہیں اس لئے یہی اختلافات زبان کی تشکیل میں کام کرتے ہیں مثلاً میں اور تم دونوں شخصی ضمائر ہیں، دونوں واحد ہیں، دونوں جاندار ہیں، دونوں انسان ہیں، دونوں مکانی اور زمانی اعتبار سے ایک دوسرے کے نزدیک ہیں لیکن ایک واحد متکلم ہے اور دوسرا واحد مخاطب ہے اور یہی ایک فرق زبان کے نظام کے مطابق معنی اور تفاعل کی رو سے ان کو ایک دوسرے سے الگ کر دیتا ہے اس لئے لفظوں کا خود سے کوئی معنی نہیں ہے۔
سوسیر کا مشہور قول ہے

In language there are only differences no positive terms.

یہ خیال اپنے زمانے میں نہ صرف نیا اور انوکھا تھا بلکہ یہ بعد میں بھی بہت ہی دور رس اثرات کا حامل ثابت ہوا۔ چنانچہ پس ساختیات کی ساری

بحث اور تھیوری اسی ایک نقطے کے ارد گرد گھومتی ہوئی نظر آتی ہے۔ پس ساختیات کے ماہرین نے سوسیر اور ساختیات کی حد بندیوں کا انکشاف بھی سوسیر کے اسی خیال کی روشنی میں کیا۔ سوسیر کے مطالعے کا سارا زور زبان کی ساخت پر مرکوز رہا ہے اس لئے معنی کی طرف وہ اپنی توجہ منعطف نہیں کر سکا اور نہ معنی کے مطالعے کے کسی خاص طریقے کو رواج دے سکا۔ یہاں تک کہ نوم چامسکی بھی 1957ء کے ماڈل میں معنیات کو جگہ نہیں دے سکا۔ یہ 1965ء میں شائع شدہ ان کی کتاب Aspects of the theory of syntax ہے جس میں اس نے زبان کے تجزیے میں معنی کو لازمی جز قرار دیا لیکن حالیہ برسوں میں Pragmatics کے فروغ کے تحت اسلوبیات سوسیر اور چامسکی کے نظریات سے کافی آگے نکل چکی ہے اور ماہرین لسانیات کو اس بات کے دریافت کرنے میں زیادہ وقت نہیں لگا کہ معنی کوئی وحدانی چیز نہیں ہے اور نہ اس کی کوئی حتمی اور پائیدار حیثیت ہے۔ یہ قارئین کی علم و آگہی اور تفہیمی صلاحیتوں کی مرہون منت ہے۔ اس کے علاوہ کثیر الابعاد سیاق کے ساتھ ساتھ اس میں ان حالات کا بھی عمل دخل ہے جن میں اس کی قرأت کی جاتی ہے۔

سوسیر نے افقی اور عمودی رشتوں پر بات کرتے ہوئے اس اہم نکتے کی طرف بھی اشارہ کیا ہے۔ اس کی طرف اوپر ایک ہلکا حوالہ بھی دیا گیا

"Whereas a syntagm immediately suggests an order of succession and a fixed number of elements, terms in an

associative family occur neither in fixed numbers nor in a definite order"

اس سے یہ نتیجہ نکالا جا سکتا ہے کہ زبان کی ساخت جتنی مضبوط اور چست ہوتی ہے استعمال میں اتنی ڈھیلی اور لچکیلی ہوتی ہے۔ زبان کا استعمال بالخصوص ادبی استعمال زبان کے اسی لچکیلی کردار کی مرہون منت ہے۔ چونکہ یہ ان کا موضوع نہیں تھا اس لئے اس کے مضمرات کی طرف اس کی نگاہیں نہیں جا سکیں۔ اوپر مجالست تضاد کے بارے میں جو مختصر بات ہوئی وہ بھی بنیادی طور پر زبان کے اسی کردار کو اُجاگر کرتا ہے۔

مجالست میں لفظوں کے امکانی وقوع کا اندازہ لگانا مشکل نہیں ہے۔ یہ لفظوں کے استعمال کا روزمرہ دستور ہے مثلاً تہوار منایا جاتا ہے، تقریب، محفل یا اجلاس منعقد کیا جاتا ہے، موسلا دار بارش ہوتی ہے۔ اسی طرح سے بدمعاشوں کی ٹولی ہوتی ہے، پرندوں کا جھنڈ ہوتا ہے، مویشیوں کا ریوڑ ہوتا ہے، لوگوں کی بھیڑ ہوتی ہے یا ہجوم ہوتا ہے، طالب علموں کی جماعت ہوتی ہے، نمازیوں کی صف ہوتی ہے یعنی افقی سطح پر لفظوں کا وقوع اندازہ اور قیاس کے مطابق ہوتا ہے۔ کبھی کبھی دو لفظوں کے درمیان کوئی معنوی مناسبت نہیں ہوتی ہے لیکن ان کی مجالست Collocation مانوس ہوتی ہے مثلاً جادو کا یا بازار کا کوئی رنگ نہیں ہوتا ہے لیکن ہم کالا جادو اور کالا بازار کہتے ہیں۔ اسی طرح جھوٹ کا بھی کوئی رنگ نہیں ہوتا ہے لیکن ہم سفید جھوٹ بولتے ہیں۔ محاورہ بھی اسی ذیل میں آتا ہے۔ یہ حقیقی معنوں کے بجائے مجازی معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔

حالی نے مقدمہ شعر و شاعری میں محاورے اور روزمرہ پر تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ گھوڑے سے سوار کو اُتارنا، کھونٹی سے کپڑا اتارنا، کوٹھے پر سے پلنگ اتارنا ان پر محاورے کے معنی صادق نہیں آتے ہیں۔ ان میں اتارنا اپنے حقیقی معنوں میں مستعمل ہے جبکہ نقشہ اتارنا، نقل اتارنا، دل سے اُتارنا، دل میں اُتارنا، ہاتھ اُتارنا وغیرہ محاورے ہیں کیونکہ ان میں ''اتارنا'' مجازی معنوں میں آیا ہے۔ اسی طرح روٹی کھانا، دوا کھانا وغیرہ محاورہ نہیں ہے بلکہ غم کھانا، قسم کھانا، بچھاڑیں کھانا، ٹھوکر کھانا محاورے ہیں۔ ان میں کوئی تبدیلی بھی ممکن نہیں۔ اس کے برعکس غم پینا، قسم پینا صحیح نہیں ہیں۔ یہاں پر مقدمہ شعر و شاعری سے ایک طویل اقتباس کا حوالہ دینا نامناسب نہیں ہوگا:

''نظم ہو یا نثر، دونوں میں روزمرہ کی پابندی، جہاں تک ممکن ہو، نہایت ضروری ہے مگر محاورے کا ایسا حال نہیں ہے۔ محاورہ اگر عمدہ طور سے باندھا جائے تو بلاشبہ پست شعر کو بلند اور بلند کو بلندتر کر دیتا ہے لیکن ہر شعر میں محاورے کا باندھنا ضروری نہیں بلکہ ممکن ہے کہ شعر بغیر محاورے کے بھی فصاحت و بلاغت کے اعلیٰ درجے پر واقع ہو اور ممکن ہے کہ ایک پست اور ادنیٰ درجے کے شعر میں بے تمیزی سے کوئی لطیف و پاکیزہ محاورہ رکھ دیا گیا ہو۔ ایک مشہور شاعر کا شعر ہے

گوہرِ اشک سے لبریز ہے سارا دامن
آج کل دامنِ دولت ہے ہمارا دامن

اس شعر میں کوئی محاورہ نہیں باندھا گیا باوجود اس کے شعر تعریف کے قابل ہے دوسری جگہ یہی شاعر کہتا ہے

اُس کا خط دیکھتے ہیں جب صیاد
طوطے ہاتھوں کے اُڑا کرتے ہیں

اس شعر میں نہ کوئی خوبی ہے نہ مضمون ہے۔ صرف ایک محاورہ بندھا ہے اور وہ بھی روزمرہ کے خلاف یعنی اُڑ جاتے ہیں کی جگہ ''اُڑا کرتے ہیں'' محاورے کو شعر میں ایسا جاننا چاہیئے جیسے تناسبِ اعضا بدنِ انسان میں جس طرح بغیر تناسبِ اعضا کے کسی خاص عضو کی خوبصورتی سے حسن بشری کامل نہیں سمجھا جاسکتا، اسی طرح بغیر روزمرہ کی پابندی کے، محض محاورات کے جاو بے جا رکھ دینے سے شعر میں کچھ خوبی پیدا نہیں ہوسکتی۔

شعر کی معنوی خوبی کا اندازہ اہل زبان اور غیر اہلِ زبان دونوں کر سکتے ہیں لیکن لفظی خوبیوں کا اندازہ کرنا صرف اہلِ زبان کا حصہ ہے۔ اہلِ زبان عموماً اس شعر کو زیادہ پسند کرتے ہیں جس میں روزمرہ کا لحاظ کیا گیا ہو اور اگر روزمرہ کے ساتھ محاورے کی چاشنی بھی ہو تو وہ ان کو اور بھی زیادہ مزہ دیتی ہے مگر عوام اور خواص کی پسند میں بہت بڑا فرق ہے۔ عوام محاورے یا روزمرہ کے ہر شعر کو سن کر سر دھننے لگتے ہیں اگرچہ شعر کا مضمون کیسا ہی مبتذل یا رکیک اور سبک ہو اور اگرچہ محاورہ کیسا ہی بے سلیقگی سے باندھا گیا ہو اس کی وجہ یہ ہے کہ جن اسلوبوں میں وہ ایک دوسرے سے بات چیت کرتے ہیں، جب انہی اسلوبوں میں وزن کی کھچاوٹ اور قافیوں کا تناسب دیکھتے ہیں اور معمولی بات چیت کو شعر کے سانچے میں ڈھالا ہوا پاتے ہیں تو ان کو ایک نوع کا تعجب اور تعجب کے ساتھ خوشی پیدا ہوتی ہے۔ مگر خواص کی پسند اور تعجب کے لئے صرف روزمرہ کا،

وزن کے سانچے میں ڈھال دینا کافی نہیں ہے۔ ان کے نزدیک محض تک بندی اور معمولی بات چیت کو موزوں کر دینا کوئی تعجب خیز بات نہیں ہے۔ ہاں اگر وہ دیکھتے ہیں کہ ایک سنجیدہ مضمون، معمولی روزمرہ میں کمال خوبی اور صفائی اور بے تکلفی سے ادا کیا گیا ہے، تو بلاشبہ ان کو بے انتہا تعجب اور حیرت ہوتی ہے کیونکہ فن شعر میں اور خاص کر اردو زبان میں کوئی بات اس سے زیادہ مشکل نہیں کہ عمدہ مضمون معمولی بول چال اور روزمرہ میں پورا پورا ادا ہو جائے جن لوگوں نے روزمرہ کی پابندی کو سب چیزوں سے مقدم سمجھا ہے ان کو بھی جب نکتہ چینی کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے تو جا بہ جا فروگذاشتیں اور کسریں نظر آتی ہیں۔ پس جب کوئی شعر باوجود مضمون کی متانت اور سنجیدگی کے، روزمرہ اور محاورے میں بھی پورا اتر جائے تو لامحالہ اس سے ہر صاحب ذوق کو تعجب ہوتا ہے مثلاً میر انشاء اللہ خان، اس بات کو کہ افسردگی کے عالم میں خوشی اور عیش عشرت کی چھیڑ چھاڑ سخت ناگوار گزرتی ہے۔ اس طرح بیان کرتے ہیں

نہ چھیڑ اے نکہتِ بادِ بہاری، راہ لگ اپنی
تجھے اٹکھیلیاں سوجھی ہیں، یاں بیزار بیٹھے ہیں

یا مثلاً مرزا غالب اتنے بڑے مضمون کو (کہ میں جو معشوق کے مکان پر پہنچا تو اول خاموش کھڑا رہا۔ پاسباں نے سائل سمجھ کر کچھ نہ کہا جب معشوق کے دیکھنے کا حد سے زیادہ شوق ہوا اور صبر کی طاقت نہ رہی تو پاسبان کے قدموں پر گر پڑا۔ اب اس نے جانا کہ اس کا مطلب کچھ اور ہے۔ اس نے میرے ساتھ وہ سلوک کیا کہ ناگفتہ بہ ہے)

دو مصرعوں میں اس طرح بیان کرتے ہیں

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا، مری جو شامت آئے
اٹھا اور اٹھ کے، قدم میں نے پاسباں کے لیے

مثلاً مرزا غالب کہتے ہیں

رونے سے اور عشق میں بے باک ہو گئے
دھوئے گئے ہم ایسے کہ پاک ہو گئے

قاعدہ ہے کہ جب تک انسان عشق و محبت چھپاتا ہے اس کو ہر ایک بات کا پاس ولحاظ رہتا ہے لیکن جب راز فاش ہو جاتا ہے تو پھر اس کو کسی سے شرم اور حجاب نہیں رہتا ہے۔ اس شعر میں یہی مضمون ادا کیا گیا ہے۔ دھویا جانا' بے حیا اور بے لحاظ ہو جانے کو کہتے ہیں اور پاک' آزاد اور شہدے کو کہتے ہیں۔ رونے کے لئے دھویا جانا اور دھوئے جانے کے لئے پاک ہونا' باوجود اتنی لفظی مناسبتوں اور محاورے کی نشست اور روزمرہ کی صفائی کے، مضمون پورا پورا ہو گیا اور کوئی بات اَن نیچرل نہیں ہے۔ یا مثلاً مومن خان کہتے ہیں

کل تم جو بزم غیر میں آنکھیں چرا گئے
کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

آنکھیں چرانا' اغماض و بے توجہی کرنا' کھویا جانا' شرمندہ اور کھسیانا ہونا' پا جانا' سمجھ جانا یا تاڑ جانا' معنی ظاہر ہیں۔ اس شعر کا مضمون بھی بالکل نیچرل ہے اور محاورات کی نشست اور روزمرہ کی صفائی قابل تعریف ہے اگرچہ اس کا ماخذ مرزا غالب کا یہ شعر ہے

گرچہ ہے طرزِ تغافل پردہ دارِ رازِ عشق
پر ہم ایسے کھوئے جاتے ہیں کہ وہ پا جائے ہے
مگر مومن کے ہاں زیادہ صفائی سے بندھا ہے......

الغرض، روزمرہ کی پابندی تمام اصناف سخن میں عموماً اور غزل میں خصوصاً جہاں تک ہو سکے ضروری چیز ہے اور محاورہ بھی بہ شرط کہ سلیقے سے باندھا جائے، شعر کا زیور ہے"۔

افقی سطح پر محاوروں کی لفظی مجالست مقرر ہوتی ہے اور ان کی پابندی لازمی ہے۔ ایک مشاق شاعر ہی محاوروں کو سلیقے سے استعمال کر سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ بیشتر شاعروں کے ہاں محاوروں کا تخلیقی اور اختراعی استعمال نظر نہیں آتا ہے۔ میر کے ہاں محاوروں کے استعمال کا تنوع جگہ جگہ نظر آتا ہے۔ چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں

عشق کی سوزش نے دل میں کچھ نہ چھوڑا کیا کہیں
لگ اٹھی آگ ناگاہی کہ گھر سب پھک گیا

جب تک کڑی اُٹھائی گئی ہم کڑے رہے
ایک ایک سخت بات پہ برسوں اڑے رہے

دل جو تھا اک آبلہ پھوٹا گیا
رات کو سینہ بہت کوٹا گیا

دو دن سے کچھ بنی تھی سو پھر شب بگڑ گئی
صحبت ہماری یار سے بے ڈھب بگڑ گئی

ساعدِ سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیالِ خام کیا

ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی
سحر کیا، اعجاز کیا، جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

ناصر کاظمی کے یہاں بھی اس طرح کی مثالیں ملتی ہیں:

دھوپ نکلی دن سہانے ہو گئے
چاند کے سب رنگ پھیکے ہو گئے

کیا تماشا ہے کہ بے ایام گُل
ٹہنیوں کے ہاتھ پیلے ہو گئے

آنچ کھا کھا کر صدائے رنگ کی
تتلیوں کے پر سنہرے ہو گئے

اس قدر رویا ہوں تیری یاد میں

آئینے آنکھوں کے دھندلے ہو گئے

محاوروں کی لفظی نشست سے چھیڑ چھاڑ کرنا عام شاعروں کے بس میں نہیں ہے۔ محاوروں کو توڑنا تو درکنار ان میں لفظوں کی مقرر جگہ کو تبدیل کرنا بھی عام شاعروں سے عموماً ممکن نہیں ہو پاتا ہے۔ مقدمہ شعروشاعری سے ماخوذ اقتباس بالا میں حالی نے ایک مثال پیش کی ہے جس میں شاعر نے محاورے کو توڑنے کی کوشش کی تھی اس نے ہاتھوں کے طوطے اڑ جانے کے بجائے طوطے اڑا کرتے ہیں کا استعمال کیا ہے۔ نتیجہ سامنے ہے کہ شعر میں کوئی خوبی پیدا نہیں ہو سکی ہے۔

غالب نے افقی سطح پر محاروں کی لفظی نشستوں میں ہیر پھیر کرنے کی کامیاب کوششیں کی ہیں۔ کچھ مثالیں یہاں درج کی جاتی ہیں لیکن جہاں تک میرا خیال ہے محاوروں سے توڑ پھوڑ کی حد تک نہیں جا سکا ہے۔ درج بالا ناصر کاظمی کے ایک شعر میں اس طرح کی ایک کامیاب کوشش ضرور کی گئی ہے جس میں ہاتھ پیلے کرنے کے بجائے ہاتھ پیلے ہونا کا استعمال کیا گیا ہے۔

غالب کے چند اشعار جن میں محاوروں کے لفظی مجالست کو تبدیل کرنے کی کامیاب کوشش ملتی ہیں

مُند گئیں، کھولتے ہی کھولتے آنکھیں، غالب

یار لائے مری بالیں پہ اُسے، پر کس وقت

چشم ما روشن! کہ اس بے درد کا دل شاد ہے
دیدۂ پر خون ہمارا، ساغر سرشار دوست

دل سے مٹنا تری انگشت حنائی کا خیال
ہو گیا گوشت سے ناخن کا جدا ہو جانا

آئینہ دیکھ، اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

یک الف بیش نہیں صیقل آئینہ ہنوز
چاک کرتا ہوں میں جب سے کہ گریباں سمجھا

مجالست تضاد میں ایسے دو یا دو سے زیادہ الفاظ کو ساتھ بٹھایا جاتا ہے جن کے ایک ساتھ وقوع ہونے کے دور دور تک امکانات نہیں ہوتے ہیں۔ اس سے نہ صرف معنیاتی ابہام کو تقویت حاصل ہوتی ہے بلکہ قرأت کے دوران جمالیاتی مسرت اور بصیرت کا ادارک بھی ہوتا ہے۔

غالب کے یہ اشعار دیکھئے

دلِ حسرت زدہ تھا مائدۂ لذتِ درد
کام یاروں کا بہ قدرِ لب و دنداں نکلا

نازشِ ایامِ خاکستر نشینی، کیا کہوں
پہلوئے اندیشہ، وقفِ بسترِ سنجاب تھا

بس کہ ہوں غالب! اسیری میں آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

آمدِ خط سے ہوا ہے سرد جو بازارِ دوست
دودِ شمعِ کُشتہ تھا شاید خطِ رخسار دوست

غالب کی شاعری میں ایسی ترکیبوں کی مثالیں کثرت سے دستیاب ہیں جن میں ایسے دو یا دو سے زیادہ الفاظ کو ایک دوسرے کی رفاقت میں بٹھایا گیا ہے جن کا روایتی طور پر آپس میں کوئی جوڑ موجود نہیں ہے۔ مثلاً
ذوقِ کاوشِ ناخن، تاراجِ کاوشِ غمِ ہجراں، گزرگاہ خیال جوہرِ اندیشہ، دام شنیدن، آئینہ بے مہری قاتل، حریفِ دمِ افعی، سرپنجۂ مژگانِ آہو، عرضِ ستم ہائے جدائی، وغیرہ شاعری میں لفظوں کی ترتیب اور ان کا انتخاب مجالست تضاد کا ذریعہ بن جاتے ہیں اور یوں نامانوسیت Defamiliarization اور تعلیق بالمحال جس کا ذکر اوپر ہوا، کی تخلیق کا باعث بنتے ہیں۔ غالب کی شاعری سے یہ دو مثالیں پیش ہیں:

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بار ہا
میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا
عرض کیجئے جوہر اندیشہ کی گرمی کہاں
کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

غالب کی شاعری اور اردو شاعری سے لاتعداد مثالیں پیش کی جاسکتی ہیں۔

5...... منتقلی یا عبوریت (Transitivity):

روایتی گرائمر میں ہم نے فعل لازم اور فعل متعدی کے بارے میں پڑھا ہے۔ فعل لازم میں فاعل اور فعل ہوتا ہے مثلاً وہ سو گیا جبکہ فعل متعدی میں فاعل مفعول اور فعل ہوتا ہے مثلاً اُس نے کھانا کھایا۔ انگریزی میں فعل متعدی کو Transitive اور فعل لازم کو Intransitive کہتے ہیں۔ Transitivity میں عمل کی منتقلی ہوتی ہے مثلاً جب ہم کہتے ہیں کہ اُس نے کھانا کھایا تو اس میں ایکشن فاعل (Agent) سے مفعول (Patient) پر منتقل ہوتا ہے۔ ایجنٹ نے کوئی کام کیا لیکن اسے جو متاثر ہوا یا جس پر ایکشن واقع ہوا وہ مفعول یا Patient ہے۔ Intrasitivity میں منتقلی کا عمل نہیں مثلاً وہ ہنسا، یا وہ ڈر گیا۔ Transitivity میں عمل جتنا شدید ہو گا اتنی ہی اس میں زیادہ Transitivity ہوگی مثلاً اگر ہم یہ کہیں گے کہ رحیم نے شیر کو مارا اس میں شیر کی زندگی گئی اور وہ حد سے زیادہ متاثر ہوا اس لئے اس میں Transitivity کی شدت بہ نسبت رحیم نے شیر کو ٹھوکر ماری سے زیادہ ہے۔ رحیم نے شیر کو ٹھوکر ماری میں

Transitivity زیادہ ہے بہ نسبت رحیم نے شیر کا پیچھا کیا۔ ماہرین اسلوبیات نے اس پر خاص کام کیا تاہم ابھی تک اس کے ادبی امکانات پوری طرح اُجاگر نہیں ہوئے ہیں۔ لیکن یہ حقیقت ہے فکشن کی تفہیم و تدریس میں اس طریقہ مطالعہ سے کافی مفید نتائج سامنے آئے ہیں۔

فکشن میں کہانی پن کا مدار چونکہ عمل یا ایکشن کے کر گزرنے سے متعلق ہوتا ہے اس لئے کہانی کو متحرک رکھنے، چلانے اور آگے بڑھانے کے لئے ایسے جملوں اور فقروں کی اہمیت ہے جن سے کہانی ایک پڑاؤ سے گزر کر دوسرے پڑاؤ یا ایک کردار سے دوسرے کردار تک منتقل ہوتی ہے۔ اس لئے کہا جا سکتا ہے کہ کہانی پن بسا اوقات ایسے جملوں سے تشکیل پاتا ہے جو Transitivity سے عبارت ہیں۔

فکشن میں کہانی بیان کرنے کے دو خاص اہم طریقوں کا ایک ساتھ استعمال کیا جاتا ہے۔ دونوں کا یکے بعد دیگرے استعمال پلاٹ کی چستی اور بنت کے لئے ناگزیر ہے۔ ایک کا نام ڈرامائیت (Mimetic) اور دوسرا منظریت (Diegetic) ہے۔ ڈرامائیت میں کہانی حرکت کرتی نظر آتی ہے اور تجسس کو زیادہ گہرا کر دیتی ہے۔ قاری چیزوں کو توجہ کے ساتھ دیکھتا ہے، سنتا ہے اور محسوس کرتا ہے۔ اس کے سامنے جیسے اسٹیج پر سب کچھ دکھ رہا ہے۔ اس میں راست مکالمے بھی نظر آتے ہیں۔ اس کے بجائے منظریت میں نسبتاً آہستگی ہوتی ہے۔ اس میں ایک بڑے کینوس کو مختصر الفاظ میں پکڑنے کی کوشش ہوتی ہے۔ ایک پورے منظر کو اصل واقعے کے ساتھ جوڑا جاتا ہے اور

اس کے متعلق صرف ضروری تفصیل فراہم کی جاتی ہے مثلاً منٹو کے افسانے ''کھول دو'' کا ابتدائیہ دیکھیے

''امرتسر سے اسپیشل ٹرین دو پہر کے دو بجے چلی اور آٹھ گھنٹوں کے بعد مغل پور پہنچی۔ راستے میں کئی آدمی مارے گئے۔ متعدد زخمی ہوئے اور کچھ ادھر ادھر بھٹک گئے''۔

مختصر الفاظ میں ایک پورا منظر پیش کیا گیا ہے۔ دو پہر سے پہلے کیا تھا' آٹھ گھنٹوں میں کیا ہوا' راستے میں آدمی کیسے مارے گئے' کیسے لوگ زخمی ہوئے' کچھ لوگ کیسے ادھر اُدھر بھٹک گئے ان سے کوئی غرض نہیں۔ اس کے بعد ایک کردار سراج الدین سامنے آتا ہے اور اس کی ذہنی حالت بتائی جاتی ہے۔ اس کو جب ہوش آتا ہے تو کہانی کی ڈرامائیت شروع ہو جاتی ہے۔

''...... لوٹ' آگ' بھاگم بھاگ' اسٹیشن' گولیاں' رات اور سکینہ! سراج الدین ایک دم کھڑا ہو گیا اور پاگلوں کی طرح اس نے اپنے چاروں طرف پھیلے ہوئے انسانوں کے سمندر کو کھنگالنا شروع کیا۔

پورے تین گھنٹے وہ سکینہ سکینہ پکارتا کیمپ کی خاک چھانتا رہا مگر اسے اپنی جوان اکلوتی بیٹی کا کوئی پتہ نہیں چلا۔ چاروں طرف ایک دھاندلی سی مچی تھی......''

یہ حصہ ایکشن سے بھرا ہوا ہے اور ایکشن آنکھوں کے سامنے ہو رہا ہے اس لئے ایسے جملوں کا استعمال کیا گیا ہے جن میں حد درجہ Transitivity ہے۔ جب دو یا دو سے زیادہ کردار کسی ایکشن میں شامل ہوتے ہیں اور ان

میں راست مکالمہ بھی ہو تو Transitivity اور شدید ہو جاتی ہے۔ منٹو کے ہی ایک افسانے کے بیچ کا ایک حصہ ملاحظہ کیجیے جو منظریت سے شروع ہوتا ہے اور ڈرامائیت کی طرف بڑھتا ہے۔ Transitivity اس وقت زیادہ متاثر کرتی ہے جب رام لال کا کردار سامنے آتا ہے۔

''اس وقت سوگندھی تھکی ماندی سو رہی تھی، بجلی کا قمقمہ جسے اوف کرنا وہ بھول گئی تھی۔ اس کے سر پر لٹک رہا تھا۔ اس کی تیز روشنی اس کی مندی ہوئی آنکھوں کے ساتھ ٹکرا رہی تھی مگر وہ گہری نیند سو رہی تھی۔

دروازے پر دستک ہوئی...... رات کے دو بجے کون آیا تھا......

دروازے پر دستک ہوئی۔ سوگندھی بستر پر سے اُٹھی، سر درد کے مارے پھٹا جا رہا تھا۔ گھڑے سے پانی کا ایک ڈونگا نکال کر اس نے دروازے کا پٹ تھوڑا سا کھولا۔ اور کہا ''رام لال''؟

رام لال جو باہر دستک دیتے دیتے تھک گیا تھا۔ بھنا کر کہنے لگا ''تجھے سانپ سونگھ گیا تھا یا کیا ہو گیا تھا۔ ایک کارک (گھنٹے) سے باہر کھڑا دروازہ کھٹکھٹا رہا ہوں۔ کیا مر گئی تھی؟...... پھر آواز دبا کر اس نے ہولے سے کہا ''اندر کوئی ہے تو نہیں؟

جب سوگندھی نے کہا ''نہیں''...... تو رام لال کی آواز پھر اونچی ہو گئی'' تو دروازہ کیوں نہیں کھولتی؟...... بھئی حد ہو گئی۔ کیا نیند پائی ہے۔ یوں ایک ایک چھوکری اتارنے میں دو دو گھنٹے سر کھپانا پڑے تو میں اپنا دھندا کر چکا...... اب تو میرا منہ کیا دیکھتی ہے جھٹ پٹ یہ دھوتی اتار کر وہ پھولوں والی ساڑھی پہن۔

پاوڈر رووڈر لگا اور چل میرے ساتھ...... باہر موٹر میں ایک سیٹھ بیٹھے انتظار کر رہا ہے۔چل چل ایک دم جلدی کر......

یہ سین رام لال اور سوگندھی کے مکالموں سے آگے بڑھتا ہے پھر Diegetic پیرایہ شروع ہوتا ہے

''ساڑھے سات روپے کا سودا تھا' سوگندھی اس حالت میں جب کہ اس کے سر میں شدت کا درد ہو رہا تھا۔کبھی قبول نہ کرتی مگر اسے روپیوں کی ضرورت تھی......''

یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیئے کہ کہانی میں جو جملے اور حصے شدید Transitivity کے حامل ہوتے ہیں وہ کہانی کے پیش منظر کے طور پر کام کرتے ہیں۔

ناول گئو دان کا ابتدایہ بھی دیکھ لیجیئے جو Mimetic mode میں ہے جس میں ناول کے دونوں مرکزی کردار سامنے آتے ہیں۔ان کے ان ابتدائی مکالموں سے ہی ان کی بے بسی اور بے چارگی عیاں ہو جاتی ہے اور پورے ناول کے مجموعی منظر نامے کو سمجھاتے ہیں۔ناول نگار نے ناول کا آغاز ہی ہوری اور دھنیا کے کرداروں سے کیا ہے یہاں تک کہ ناول کے ایک اور اہم کردار گوبر کو بھی متعارف کیا ہے اور ناول کی ڈرامائیت اور Transitivity کا احساس بنیادی کرداروں کے راست مکالموں سے ظاہر ہے۔ہوری رام' بیل' چارہ پانی' بیوی دھنیا' اوکھ گوڑنا' لاٹھی' گوبر سے ہاتھ لت پت ہونا وغیرہ ایسے الفاظ ہیں جو ناول کے شروع میں ہی ایک خاص فضا کو قائم کرتے ہیں۔ہوری

محض چالیس سال کا ایک کسان ہے لیکن اسے لاٹھی کی ضرورت ہے۔

''ہوری رام نے دونوں بیلوں کو چارہ پانی دے کر اپنی بیوی دھنیا سے کہا

''گوبر کو اوکھ گوڑنے بھیج دینا، میں نہ جانے کب لوٹوں، ذرا میری لاٹھی دے دینا''

دھنیا کے دونوں ہاتھ گوبر سے لت پت ہو رہے تھے، اُپلے پاتھ کر آئی تھی بولی ''ارے سربت پانی تو کرلو ایسی جلدی کیا ہے''؟

ہوری نے اپنے جھرّی پڑے ماتھے کو سیکڑ کر کہا'' تجھے سربت پانی کی پڑی ہے، مجھے یہ پھکر ہے کہ دیر ہوگئی تو مالک سے بھینٹ نہ ہوگی اسنان دھیان کرنے لگیں گے تو پہروں بیٹھے بیت جائے گا''

''اسی لئے تو کہتی ہوں کہ کچھ جل پانی کرلو اور آج نہ جاؤ گے تو کون ہرج ہو جائے گا، ابھی تو پرسوں گئے تھے''

''تو جو بات سمجھتی نہیں اس میں کیوں ٹانگ اڑاتی ہے؟ میری لاٹھی دے دے اور اپنا کام دیکھ۔ یہ اسی ملتے جلتے رہنے کا تو پھل ہے کہ اب تک جان بچی ہے، نہیں تو کہیں پتہ بھی نہ لگتا...... کدھر گئے، گاؤں میں اتنے آدمی تو ہیں کس کی بے دخلی نہیں ہوئی؟ کس پر کڑکی (قرقی) نہیں آئی؟ جب دوسروں کے پاؤں تلے اپنی گردن دبی ہوئی ہے تو ان کو سہلانے ہی میں بھلائی ہے''

اس کے بعد ناول کا ایک بڑا حصہ Diegetic موڈ میں ہے اور پھر

Mimetic موڈ دونوں کے سہارے ناول آگے بڑھتا ہے ورنہ محض ایک موڈ کے استعمال سے کہانی یا تو بہت طویل ہوسکتی ہے یا پھر بہت مختصر۔

ماہرین اسلوبیات نے ایسے کئی متغیرات (Variables) کا ذکر کیا ہے جو فکشن اسلوب میں عبوریت (Transitivity) کو کم یا زیادہ گہرا بنا دیتے ہیں۔

1۔ جب کسی ایکشن میں ایک سے زیادہ کردار شامل ہوتے ہیں چونکہ ایک کردار کے ہوتے ہوئے ایکشن کی تبدیلی ممکن نہیں ہے اس لئے اس میں Transitivity کے کم امکانات ہیں۔ دو کرداروں میں تبدیلی عمل ہوتا ہے اس لئے Transitivity زیادہ شدید ہوتی ہے۔

2۔ جب کسی کام کی انجام دہی میں ایک کردار شامل ہوتا ہے تو وہ ایکشن Transitivity کے اعتبار سے زیادہ اہم ہوتا ہے بہ نسبت اس کے جس میں محض کسی حالت یا کیفیت کا بیان ہوتا ہے۔ مثلاً آج موسم اچھا ہے اس بیان میں Transitivity نفی کے برابر ہے بہ نسبت اس کے کہ رشید کو یہ کام نہیں کرنا چاہیئے تھا۔

3۔ ایکشن کی تکمیلیت میں Transitivity زیادہ ہے۔ بہ نسبت اس کے اگر ایکشن جاری ہے مثلاً وہ اس کے ساتھ عشق کر چکا ہے۔ بجائے اس کے وہ اس کے ساتھ عشق کر رہا ہے۔

4۔ کسی ایک پل یا موقعے پر اگر کوئی ایکشن ہوتا ہے بہ نسبت ایکشن ہو رہا ہو مثلاً وہ ڈوب گیا / وہ ڈوب رہا ہے۔

5۔ جب کوئی ایکشن قصداً اور ارادے کے ساتھ انجام دیا جائے بہ نسبت جو اچانک ہو جائے مثلاً اس نے پیالہ توڑ دیا اور پیالہ گر کر ٹوٹ گیا۔

6۔ ایکشن ہو گیا بہ نسبت نہیں ہو گیا۔ مثلاً اس نے اس کو مارا/نہیں مارا

7۔ افسانوی دنیا میں پیش کیا گیا واقعہ اگر اصل دنیا میں ہوتا ہے اور وہ اگر اصلی دنیا سے گہری مطابقت رکھتا ہے تو اس میں Transitivity زیادہ ہے بہ نسبت اس کے جس کے واقع ہونے کے دور دور تک امکانات نہیں ہیں۔

8۔ ایک کردار جب کوئی ایکشن خود اپنا چہرہ دکھا کے کرتا ہے بہ نسبت اس کے کسی دوسرے سے کرواتا ہے۔

9۔ جب ایکشن یا ایجنٹ اپنا کام پورا کرے بہ نسبت اس کے کام پورا نہ ہو جائے مثلاً اس نے پورا گلاس خالی کر دیا۔ بجائے اس نے گلاس کا کچھ حصہ پی لیا۔ گئو دان کا یہ مکالمہ دیکھئے

''دھنیا نے بہت متفکر ہو کر کہا'' کالک جو لگنی تھی وہ لگ گئی۔ وہ تو اب جیتے جی نہیں چھوٹ سکتی، گوبر نے ناؤ ڈُبا دی''۔

10۔ عام کے بجائے جو ذات سے متعلق ہے اس میں انفراد کی اہمیت ہے اسی لئے عموماً نام کے ساتھ اس کا ذکر آتا ہے مثلاً

''ہوری کی وہ عارضی مسکراہٹ حقیقت کی اس آنچ میں گویا جھلس گئی۔ لاٹھی سنبھالتا ہوا بولا

''ساٹھے تک پہنچنے کی نوبت نہ آنے پائے گی دھنیا! اس کے پہلے ہی چل دیں گے''

فکشن میں پیش کی گئی کہانیاں حالات وکیفیات سے متعلق نہیں ہوتیں بلکہ یہ عمل یا ایکشن سے معمور ہوتی ہیں۔ یہ ایکشن بھی حادثاتی یا اتفاقی نہیں ہوتے ہیں بلکہ دانستہ اور ارادتاً واقع ہوتے ہیں۔ اس لئے فطری طور پر کہانی کا اصل وصف ایکشن ہے۔

آیئے اب عبوریت Transitivity کے ایک اور ماڈل پر بات کریں زندگی میں ہم جن جسمانی، ذہنی، نفسیاتی، ادراکی، بیوہاری (برتاؤ سے متعلق) وغیرہ تجربات سے گزرتے ہیں زبان کے لسانی وسائل ہمیں اس قابل بناتے ہیں کہ ہم ان کا مختلف پیرائیوں میں موثر طور سے اظہار کرسکیں۔ ان کے اظہار کا ایک ذریعہ عبوریت کا لسانی نظام ہے۔ عبوریت کا یہ نظام روایتی گرائمر کے تصور عبوریت سے مختلف ہے جہاں اس کا تعلق محض فعل اور مفعول سے ہے۔ یہاں پر اس کا اطلاق ان جملوں، فقروں اور عمل کے ان وسیلوں سے ہے جن سے معنی کی ترسیل ممکن ہوتی ہے۔ عبوریت کے تین اہم عناصر تشکیل ہیں لیکن ان میں اہم اور اساسی عنصر عمل یا پروسیس ہے جو فعل (Verb) سے بنتا ہے۔ دیگر دو عناصر اسم (اسمی فقرہ) اور متعلق فعل وحرف جار سے ہے۔ پروسیس سے وابستہ اسمی فقرہ مشمول کرداروں سے تشکیل پاتا ہے جبکہ متعلق فعل پروسیس سے وابستہ حالات (Circumstances) سے ہے مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ

اس نے رشوت کے پیسے سے گاڑی خرید لی

اس میں خرید لی پروسیس ہے "اس" اسم یا کردار (Agent یا

Actor ہے اور رشوت کے پیسے سے Circumstances ہیں۔

زندگی کے گوناگوں تجربات کو زبان کا لسانی نظام کس طرح الگ الگ طریقوں سے پیش کرتا ہے ماہرین لسانیات نے اس کو Transitivity کے تحت کچھ خاص اقسام میں تقسیم کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ تقسیم مطلق نہیں بلکہ ایک دوسرے سے بہت حد تک جڑی ہوئی ہے تاہم یہ تقسیم تفہیم کی آسانی کی خاطر ضروری ہے۔

عبوریت سے متعلق اوپر والی بحث میں ہم نے دیکھ لیا کہ اس میں ایک ایجنٹ یا ایکٹر (Subject) ایک پروسیس (Verb) اور ایک منزل یا ہدف (Patient) یا مفعول ہے ہم نے یہ بھی دیکھ لیا کہ Intransitivity میں منزل یا ہدف نہیں ہوتا ہے۔ اوپر یہ دو مثالیں دی گئیں تھیں

1۔ وہ سو گیا (Intrasitive)

2۔ اس نے کھانا کھایا (Transitive)

پہلی مثال میں کوئی مفعول یا ہدف نہیں ہے جبکہ دوسری میں کھانا ہدف ہے یا Patient ہے یعنی جس پر ایکشن واقع ہوتا ہے۔ اس کو مادی عمل (Material Process) کا نام دیا گیا ہے یعنی اس میں کچھ کرنے یا کچھ کر گزرنے کا تصور موجود ہے۔ کہیں ہدف ہے اور کہیں نہیں ہے اور کہیں پوشیدہ ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو منٹو کے افسانے ''ٹھنڈا گوشت'' کی مجموعی فضا مادی عمل کے تحت سمجھی جا سکتی ہے۔

پورا افسانہ ایکشن سے معمور (Action Packed) ہے اور مادی یا

جسمانی حرکتوں سے آگے بڑھتا ہے اور اختتام کو پہنچتا ہے۔ یہ حرکتیں کہیں ہدف حصول ہیں اور کہیں نہیں ہیں۔ ہوٹل کے کمرے میں داخل ہوا، کلونت کور پلنگ پر سے اُٹھی۔ دروازے کی چٹخنی بند کر دی، پلنگ پر آلتی پالتی مار کر بیٹھ گئی، کرپان لئے ایک کونے میں کھڑا تھا، دونوں ٹانگیں پلنگ سے نیچے لٹکا کر انہیں ہلانے لگی۔ اس کے ہاتھ جو کرپان تھامے ہوئے تھے، کلونت کور چھلک پڑی، خشک ہونٹوں پر زبان پھیری، دانتوں سے کاٹنے لگی وغیرہ وغیرہ تمام ایکشنز کا تعلق جسمانی (Physical) اور مادی دنیا سے ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ افسانے کا Sub-text نفسیاتی صدمے اور نفسیاتی ہار کا مظہر ہے۔ اس لئے کہ کلونت کور کی کوششوں اور خود ایشر سنگھ کی اپنی شعوری کوششوں کے باوجود وہ اس صدمے سے ابھر نہیں پاتا ہے۔ لیکن پورا افسانہ ظاہری سطح پر Material Action سے بھرپور ہے۔ تن کی بھوک، لالچ، خود غرضی، بے وفائی، اسفل خواہشات اور لوٹ مار وغیرہ بے مقصد زندگی کو پیش کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ افسانے کے اکثر جملے مفعول سے خالی Objectless ہیں (یہاں یہ بات ذہن نشین رہے کہ Transitivity کے اس ماڈل میں مفعول قواعدی اعتبار کے بجائے معنیاتی لحاظ سے اہم ہے)۔

مادی عمل کے برعکس ذہنی عمل (Mental Process) کا تعلق حسیات (عناصر خمسہ) سے ہے۔ یہ طبیعی دنیا کے بجائے حسی تجربات کی دنیا سے متعلق ہے۔ اس میں ایجنٹ یا ایکٹر محاس (Sensor) بن جاتا ہے۔ جب کو مفعول مظہر (Phenomenon) کی صورت اختیار کر لیتا ہے فعل

پروسیس ہی رہتا ہے مثلاً

وہ	اس کی ہر بات کو	سمجھ گیا	
محاس	مظہر	فعل	(سوچ، ادراک)
اس نے	سارا منظر	دیکھ لیا	
محاس	مظہر	فعل	(مشاہدہ)
اس نے	میری بات	کاٹ لی	
محاس	مظہر	فعل	(ردِ عمل)

ذہنی عمل، کا تعلق جیسا کہ اس کے نام سے ہی ظاہر ہے، انسانی شعور سے ہے۔ اس اعتبار سے دیکھا جائے تو منٹو کا افسانہ ''سڑک کے کنارے'' شعوری تاثرات اور کیفیات پر مبنی ہے جب کہ ''ٹھنڈا گوشت'' ظاہری اسباب کی عکاسی کرتا ہے۔

''لیکن یہ...... یہ نقش قدم کس کا ہے...... جو میرے پیٹ کی گہرائیوں میں تڑپ رہا ہے کیا یہ میرا جانا پہچانا نہیں ...... میں اسے کھرچ دوں گی ...... اسے مٹا دوں گی۔ یہ سولی ہے۔ پھوڑا ہے۔ بہت خوف ناک پھوڑا۔

لیکن مجھے کیوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ پھاہا ہے...... پھاہا ہے تو کس زخم کا:''

جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا کہ یہ تقسیم (مادی، شعوری وغیرہ) مطلق نہیں بلکہ عارضی ہے۔ یہ صرف افسانے یا فکشن کی دوسری اصناف کی عمومی فضا کی طرف اشارہ کرتی ہے۔

تیسری تقسیم بیوہاری عمل (Behavioural Process) کی

ہے۔ یہ جسمانی اور ذہنی عملوں کے درمیان مشترک ہے۔ یا یوں کہیئے کہ یہ دونوں کے درمیان اتصال کا عمل ہے۔ یہ اس وجہ سے بھی ہے کہ برتاؤ جسمانی اور ذہنی دونوں نوعیّتوں پر منحصر ہے۔ اس عمل میں ایکٹر اور محاس ''برتاؤ کرنے والا'' (Behaver) بن جاتا ہے اور مظہر (Phenomenon) سبب یا وجہ (Circumstances) بن جاتا ہے مثلاً

وہ	میری باتیں سنتے سنتے	خاموش ہو گیا
برتاؤ کرنے والا	وجہ/سبب	پروسیس
اس کے	پاؤں ہر وقت کھڑا رہنے سے	سوج گئے تھے
برتاؤ کرنے والا	وجہ/سبب	پروسیس

اس اعتبار سے دیکھا جائے تو منٹو کا افسانہ ''ٹوبہ ٹیک سنگھ'' کی عام کیفیت بیوہاری ہے۔

''ہر وقت کھڑا رہنے سے اس کے پاؤں سوج گئے۔ پنڈلیاں بھی پھول گئی تھیں مگر اس جسمانی تکلیف کے باوجود لیٹ کر آرام نہیں کرتا تھا۔ ہندوستان پاکستان اور پاگلوں کے تبادلے کے متعلق جب کبھی پاگل خانے میں گفتگو ہوتی تھی تو وہ غور سے سنتا تھا۔ کوئی اس سے پوچھتا کہ اس کا کیا خیال ہے تو بڑی سنجیدگی سے جواب دیتا'' اوپڑی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی دال آف دی پاکستان گورنمنٹ''

''بشن سنگھ نے فضل دین کو ایک نظر دیکھا اور کچھ بڑبڑانے لگا۔ فضل دین نے آگے بڑھ کر اس کے کندھے پر ہاتھ رکھا۔ میں بہت دنوں سے سوچ

رہا تھا کہ تم سے ملوں لیکن فرصت ہی نہ ملی...... تمہارے سب آدمی خیریت سے ہندوستان چلے گئے تھے...... مجھ سے جتنی مدد ہو سکی میں نے کی...... تمہاری بیٹی روپ کور......"

وہ کچھ کہتے کہتے رُک گیا...... بشن سنگھ کچھ یاد کرنے لگا۔

"بیٹی روپ کور"

فضل دین نے رک رک کر کہا "ہاں...... وہ...... وہ بھی ٹھیک ٹھاک ہے۔ ان کے ساتھ ہی چلی گئی تھی"

بشن سنگھ خاموش رہا۔

چوتھی قسم کلماتی اظہار (Verbalization) ہے۔ اس میں ایکٹر یا محاس متکلم کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور جہاں تک بات پہنچائی جائے وہ مخاطب ہے اور جو پہنچایا جائے وہ کلمات (Verbiage) بن جاتا ہے۔ مخاطب کی شرط ہر وقت ضروری بھی نہیں ہے۔

"اے۔ کدھر جا رہا ہے"	کی آواز گرجی	پولیس مین
کلمات	پروسیس	متکلم

کبھی کبھی متکلم بھی حذف کیا جاتا ہے۔

کہا گیا ہے	کے لئے	اشتہار میں گھر میں رہنے
پروسیس		کلمات

فکشن میں یہ صورت عموماً اس وقت تک پیدا ہوتی ہے جب دو یا دو سے زیادہ کردار محو گفتگو ہوتے ہیں۔

پانچویں قسم نسبتی عمل کی ہے۔ اس کی تفہیم تھوڑی سی دقت کا باعث ہو سکتی ہے۔ اس میں دو چیزوں یا اکائیوں کے درمیان تعلق کا اظہار دیکھا جاتا ہے۔ یہ رشتے متنوع ہوتے ہیں۔ سب کی تفصیل بیان کرنا یا ان کا محض اظہار کرنا بھی مشکل ہے تاہم تین طرح کے رشتوں کی طرف اشارہ کرنا ناموزوں نہیں رہے گا۔ ایک رشتہ برابری کا ہے مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں

غالب اردو کے ایک بڑے شاعر ہیں اور

اردو کے ایک بڑے شاعر غالب ہیں

ان دو جملوں میں رشتہ برابری اور قریبی ہے لیکن ہو بہو نہیں ہے۔ بات آگے صاف ہو جائے گی۔

دوسرا رشتہ تصرف (Possessive) کا ہے مثلاً ہم کہہ سکتے ہیں

غالب کا ایک خاص انداز بیان ہے اور

غالب اردو کے ایک منفرد انداز کے شاعر ہیں

تیسرا رشتہ واقعاتی (Circumstantial) ہے مثلاً

پوری اردو شاعری کی تاریخ میں غالب جیسا شاعر ابھی تک پیدا نہیں ہوسکا اور

اردو کا پورا شعری سفر غالب جیسے شاعر سے محروم ہے۔

اس پانچویں قسم کی ہر مثال میں غالب کی حیثیت شناخت شدہ کی ہے یعنی جس کی پہچان ہوئی ہے اور 'ہیں'، 'ہے'، 'ہوسکی' فعل کی حیثیت سے پروسیس ہیں اور بقیہ شناخت کار ہیں

غالب کا ایک خاص انداز بیان ہے

شناخت شدہ شناخت کار پروسیس

اردو کا پورا شعری سفر غالب جیسے شاعر سے محروم ہے

شناخت کار شناخت شدہ شناخت کار پروسیس

یہ بھی کہا جا سکتا ہے یہ غالب کے بارے میں توصیفی کلمات ہیں۔

چھٹی قسم معروضی/حقیقی/ وجودی عمل Existential Process

کی ہے۔ یہ ایک طرح سے مادی عمل ہے لیکن اس میں محض وجود کا ذکر ہوتا ہے مثلاً ہم یہ کہیں گے کہ ''ٹوٹ گیا'' جو ایک وجودی عمل ہے اور پروسیس کو ظاہر کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ یہ سوالات جڑے ہوئے ہیں جو سامنے نہیں ہیں۔ ایک یہ کہ کیا ٹوٹ گیا' دسرا یہ کہ کس نے توڑا' کیسے ٹوٹ گیا۔ غالب کا ایک شعر ہے

سر پھوڑنا وہ' غالبِ شور بدہ حال کا
یاد آ گیا مجھے' تری دیوار دیکھ کر

اس میں ''یاد آ گیا'' پروسیس ہے اور ایک وجود اور حقیقت کا اظہار ہے لیکن کیا یاد آ گیا'' وہ سر پھوڑنا'' کس کا' غالب شور بدہ حال کا'''' کیسے تیری دیوار دیکھ کر''

لیکن شاعری میں عموماً سوالیہ کلمات کے جواب نہیں ہوتے ہیں۔ ان کو خالی چھوڑ دیا جاتا ہے۔ ان کی حرکت پروسیس کے ارگرد قائم رہتی ہے۔ دیوان غالب کا پہلا ہی شعر دیکھ لیجئے

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکر تصویر کا

اس بات کی طرف بھی اشارہ کرنا ضروری ہے کہ فعل یا پروسیس کو حذف بھی کر دیا جاتا ہے لیکن اس کی موجودگی محذوف (Dummy) کی صورت میں قائم رہتی ہے۔ اس لئے کہ پروسیس اور اسم کی موجودگی ضروری ہے مثلاً اقبال کے یہ دو اشعار دیکھئے۔ پہلے میں پروسیس/فعل "ہے" غائب ہے اور دوسرے میں اسم محذوف ہے

-1

میری نوائے شوق سے شور حریمِ ذات میں
غلغلہ ہائے الاماں بت کدۂ صفات میں

-2

گیسوئے تاب دار کو اور بھی تاب دار کر
ہوش و خرد شکار کر قلب و نظر شکار کر

یہاں پر ایک ناول کا ایک حصہ پیش کیا جاتا ہے جس میں نوجوان لڑکے اور لڑکی کی ملاقات ہے۔ اس میں کچھ الفاظ حذف کئے گئے ہیں لیکن ان سے پورے سین پر کوئی فرق نہیں پڑتا ہے:

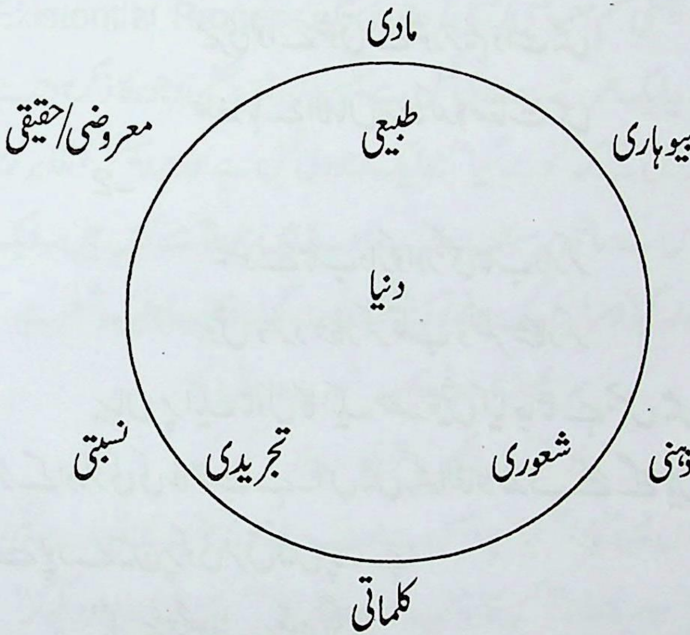
"اپنے پچھواڑے ملوں گی"
"اور جو نہ ملیں"
"تو لوٹ آنا"
"تو پھر نہ آؤں گا"
"آنا پڑے گا، ہاں"
"بچن دو کہ ملوں گی"

''بچن نہیں دیتی''

''تو نہیں آتا ہوں''

''میری بلا سے''

پال سیمپسن (Paul Simpson) نے اپنی کتاب (Stylistics) میں ان تمام پروسیس کو ایک شکل میں اس طرح پیش کیا ہے



اس شکل کی روشنی میں غالب کے اس شعر کو دیکھئے

جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا

کریدتے ہو جواب راکھ جستجو کیا ہے؟

جلا ہے جسم جہاں	مادی
جل گیا ہوگا	ذہنی

کریدتے ہو	بیوہاری
اب راکھ	معروضی/حقیقی
دل بھی	نسبتی
جستجو کیا ہے	کلماتی

فکشن اور Transitivity کے سلسلے میں بات کرتے ہوئے اس امر کی طرف بھی اشارہ ضروری ہے کہ کردار نگاری اور Transitivity کا آپس میں ایک گہرا تعلق ہے۔ چونکہ کہانی کی حرکت کا مدار کردار یا کرداروں پر ہوتا ہے اس لئے کہانی کی نموپذیری کے ساتھ ساتھ نہ صرف کردار کا بلکہ بیانیہ کا بھی ایک Transitivity Profile قائم ہوجاتا ہے جس کی شناخت کرنا ایک ایسے اوسط قاری کے لئے بھی آسان ہوجاتا ہے جس نے اس کہانی کو محض ایک یا دوبار ہی پڑھا ہوگا۔ اردو ادب کے کسی بھی ایسے سنجیدہ طالب علم کے لئے درج ذیل ٹکڑوں یا اقتباسات کی پہچان کرنا کسی بھی طرح بھی مشکل نہیں ہوگا جس نے ایک یا دوبار ہی ان متون کو ان کے سیاق کے ساتھ پڑھا ہوگا۔

1۔ ''مقدس ماں کنواری تھی! یہ سوچ کر اُسے ہنسی آئی، اور وہ خود بھی تو کنواری تھی، اگر خدا نہ کرے بیٹھے بٹھائے خدا باپ اُس کے یہاں بھی ایسا ہی بھولا بھالا مُنّا سا یسوع پیدا کردے تو وہ کیا کرے۔ یقیناً اماں تو اس کے لئے دودھ دیں گی نہیں اور کپڑے تو خیر وہ پرانے کرتوں کے بنا لے گی مگر پھر اُسے یاد آیا کہ جب اس کے دھوبی کی لڑکی کے ہاں ایسا ہی منا پیدا ہوگیا تھا تو سب نے کیسی تھڑی تھڑی کی تھی''۔

2۔ ''تمہاری اکل تو گھاس کھا گئی ہے۔اس کی چھتی تو یہاں بیٹھی ہے وہ بھاگ کے جائے کہاں؛ یہیں کہیں چھپا بیٹھا ہوگا۔ دودھ تھوڑے ہی پیتا ہے کہ کھو جائے گا۔ مجھے تو اس کل مہنی کی چنتا ہے کہ اسے کیا کروں۔ اپنے گھر میں تو چھن بھر نہ رہنے دوں گی۔ جس دن گائے لانے گیا ہے اسی دن سے دونوں میں تاک جھانک ہونے لگی ہے۔ پیٹ نہ رہتا تو ابھی بات نہ کھلتی مگر پیٹ رہ گیا تو لگی گھبرانے' کہنے لگی کہ کہیں بھاگ چلو''۔

3۔ ''اندرونی جیب میں ایک بڑا سوراخ ہو گیا تھا۔ نقلی ریشم کو ٹڈیاں چاٹ گئی تھیں۔ جیب میں ہاتھ ڈالنے پر اس جگہ جہاں مرانجا اینڈ کمپنی کا لیبل لگا ہوا تھا۔ میرا ہاتھ باہر نکل آیا نوٹ وہیں سے باہر گر گیا ہوگا۔

ایک لمحے یوں دکھائی دینے لگا جیسے کوئی بھولی سی بھیڑ اپنی خوبصورت' ملائم سی اون اتر جانے پر دکھائی دینے لگتی ہے۔

حلوائی بھانپ گیا' خود ہی بولا

''کوئی بات نہیں بابو جی...... پیسے کل آجائیں گے''

میں کچھ نہ بولا...... کچھ بول ہی نہ سکا''

مندرجہ بالا اقتباسات کے سرسری مطالعے سے ہی یہ عیاں ہوا ہوگا کہ پہلا اقتباس ناول ٹیڑھی لکیر' دوسرا گئودان اور تیسرا راجندر سنگھ بیدی کے افسانہ ''گرم کوٹ'' سے ماخوذ ہے۔ اس کا یہ مطلب بھی نہیں ہے کہ قاری ناول یا افسانے کی ہر سطر یا ہر پیراگراف یا ہر منظر کو پہچان سکتا ہے لیکن یہ ضرور ہے کہ ناول یا افسانے کا اور اس میں شامل اہم کرداروں کا مخصوص Profile

قائم ہو جاتا ہے جس کے شناختی نقوش قاری کے ذہنی ذخیرے میں محفوظ رہتے ہیں۔ یہ محض افسانے یا ناول سے ہی مختص نہیں ہے بلکہ کسی بھی خاص بیانیہ یا Narrative یا Discourse کے بابت بھی صحیح ہے۔ مثلاً یہ اقتباس دیکھئے

''میں نے کہا'' آپ ذرا باہر تشریف لائیے۔ آپ جیسے خدا رسیدہ بزرگ کے گھر میں وضو کئے بغیر کیسے داخل ہوسکتا ہوں''

باہر تشریف لائے تو میں نے وہ اوزاران کی خدمت میں پیش کیا جو انہوں نے بائیسیکل کے ساتھ ہی مفت مجھ کو عنایت فرمایا تھا اور کہا

''مرزا صاحب آپ ہی اس اوزار سے شوق فرمایا کیجئے میں اب اس سے بے نیاز ہو چکا ہوں''۔ (مرحوم کی یاد میں از پطرس بخاری) ایک باہوش قاری مکالموں میں ہیر پھیر کو بھی بھانپ لیتا ہے مثلاً

الف......ا۔ ''تم جاتے کیوں نہیں ہو'' موزیل کے لہجے میں چڑچڑا پن تھا۔

2۔ موزیل کے لہجے میں چڑچڑا پن تھا ''تم جاتے کیوں نہیں ہو''

ب......ا۔ ترلوچن نے آہستہ سے کہا ''اس کے ماں باپ بھی تو ہیں''

2۔ ''اس کے ماں باپ بھی تو ہیں'' ترلوچن نے آہستہ کہا۔

ج......ا۔ ''جہنم میں جائیں وہ......تم اسے لے جاؤ''

2۔ ''تم اسے لے جاؤ...... جہنم میں جائیں وہ''

افسانے کے اصل متن میں الف (1) ب (1) اور ج (1) ہیں نہ کہ

الف (2) ب (2) اور ج (2) ہیں۔ حالانکہ الفاظ وہی ہیں محض مکالموں میں شامل دو ٹکڑوں کی ترتیب بدل دی گئی ہے۔ Transitivity کے بارے میں اتنی ساری جزویات (جو کسی طور پر مکمل نہیں) پیش کرنے کے بعد یہ سوال اُٹھایا جاسکتا ہے یا یہ اعتراض کیا جاسکتا ہے کہ یہ ساری تفصیل آخر دینے کی ضرورت کیا ہے۔ مختلف اقسام کی تفریق و تقسیم سے ادب کا مجموعی کردار مجروح ہوتا ہے۔ ہم ادب پڑھتے ہیں، اس سے محظوظ ہوتے ہیں، کچھ روشنی حاصل کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ اور کیا چاہیئے۔

اس سلسلے میں یہ عرض کرنے کی ضرورت نہیں ہے کہ تقسیم اور تفریق ہی علم، تحقیق اور سائنس کو بنیاد فراہم کرتے ہیں اور مزید تفتیش کے لئے راستہ ہموار کرتے ہیں۔ ہوا اور پانی انسانی زندگی کے لئے ناگزیر ہیں ان سے بہت سے مفید کام لئے جاتے ہیں۔ ان کے بارے میں اتنا جان لینا کافی تھا۔ یہ جاننے کی کیا ضرورت تھی کہ ہوا مختلف گیسوں (Gases) کا مرکب ہے۔ اس میں 78 فیصد نیٹروجن، 21 فیصد اوکسیجن اور ا فیصد ارگن گیس ہوتا ہے۔ ہوا مختلف چھوٹے اور کم مقدار کے گیس مثلاً Carbon Dioxide, Methane, Helium, Hydrogen, Krypton, Neon, Ozone اور Xenon پر مشتمل ہوتا ہے۔ اسی طرح صاف پانی ہیڈروجن اور اوکسیجن کا مرکب ہے۔ پانی کے ہر مالیکیول Molecule میں دو ہیڈروجن اٹم اور ایک اوکسیجن اٹم ہوتا ہے اس لئے اس کو H_2O لکھا جاتا ہے۔

یونیورسٹی کی سطح پر ادب کی تحقیق و تدریس ایک اہم مضمون اور ڈسپلن کی

حیثیت اختیار کر گیا ہے۔ یہ آرام کرسی مطالعہ نہیں رہا ہے بلکہ انتہائی ذہنی مشقت کا تقاضا کرتا ہے۔ اس کے سنجیدہ مطالعے کے لئے کلچر' نفسیات' سماج' تاریخ' ادراکی سائنس وغیرہ سے گہری واقفیت کا ہونا لازمی ہو گیا ہے۔ ادب کسی لیبارٹری سے کم نہیں ہے جہاں اس کی تفہیم کے لئے نئے نئے تحقیقی تجربوں کا انکشاف ضروری ہو گیا ہے۔

ادب چونکہ زبان سے مشکل ہوتا ہے اس لئے زبان کی نزاکتوں کا عرفان کئے بغیر ادب کی روح تک رسائی حاصل کرنا ممکن نہیں ہے۔ زبان ایک انسانی وصف ہے۔ حیوانوں اور جانوروں کے ترسیلی نظاموں کے مقابلے میں انسانی ذریعۂ اظہار انتہائی پیچیدہ' اعلیٰ اور ارفع ہے۔ شاید اسی بنا پر مشہور ماہر لسانیات نوم چامسکی نے اس کو Species Specific کہا ہے اور اس کے مطالعے کو انسانی ذہن کی اعلیٰ ترین صلاحیتوں کے مطالعے کا مترادف قرار دیا ہے۔ اپنی ایک کتاب Language and Mind میں لکھتا ہے:

"When we study human language we are approaching what some might call the human essence, the distinctive qualities of mind that are, so far we know, unique to man."

انسانی ذات سے زبان کی وابستگی اور مرکزیت کو تسلیم کیے بنا نہ زبان کی افادیت اور اہمیت آشکارا ہو گی اور نہ ادب کی قدر و قیمت کا احساس ہو گا۔ زبان کی تفہیم کی بدولت ہی ادب کی تحسین شناسی کا فریضہ انجام دیا جا

سکتا ہے۔ ادراکی سائنس Cognitive Science نے زبان سے متعلق جو نئے انکشافات کئے ہیں ان سے ادب کی بصیرت کو بھی عام کرنے میں مدد حاصل ہو رہی ہے۔ ایک چھوٹی سی مثال کے ذریعے سے بات واضح ہو سکتی ہے۔ مثلاً آپ اپنے کسی شناسائی سے دس ہزار روپیے ادھار لینا چاہتے ہیں تو آپ کیا کرتے ہیں۔ اس کے لئے آپ کو پہلے کوئی طریقہ تلاش کرنا ہوگا۔ آپ کو موقع ڈھونڈنا ہوگا یا کوئی ایسی سچویشن ترتیب دینی ہوگی جس کے مطابق آپ اس منصوبے یا ارادے کو انجام دینے کی کوشش کریں گے۔ اس سچویشن میں آپ کو پیسوں کے لئے اپنے شناسا سے گزارش کرنی ہوگی یہ گزارش آپ دونوں کے درمیان رشتوں کی نوعیت پر منحصر ہوگی۔ آپ کی گزارش ایک لسانی پلان کے مطابق ہوگی جس میں لفظوں کی ترتیب اور انتخاب ہوگا۔ اس کے ساتھ ساتھ آپ کے لہجے کا اتار چڑھاؤ' آپ کا جذباتی برتاؤ اور گفتگو پر آپ کی پکڑ بھی شامل ہوگی۔ آپ کی گزارش کا ردعمل آپ کی سوچی سمجھی کلھم Strategy پر منحصر ہوگا۔

خارجی دنیا سے رشتہ رکھنے کے باوجود ادب کی اپنی الگ دنیا ہے۔ یہ فکشن کی دنیا ہے۔ ہر ادبی تحریر شعوری منصوبہ بندی (Conscious Planning) کے تحت انجام دی جاتی ہے۔ اس لئے ادبی تحریر کا ایک ایک لفظ ایک ایک اکائی اس کے مجموعی تفاعل اور تاثر میں شامل ہے۔ یہاں Producer اور Consumer کا کوئی قریبی رشتہ بھی نہیں۔ یہ رشتہ محض الفاظ کا ہے جو مختلف سیاسی' سماجی' معاشرتی' تہذیبی' مذہبی اور ذہنی سیاق سے

ماخوذ ہوتے ہیں، جو مجموعی تحریر یا متن کے پابند ہونے سے زیادہ آزاد ہوتے ہیں۔ ہمیں یہ بھی یاد رہنا چاہیئے کہ زبان کی قطعیت یا اکہریت جو عموماً عام تحریروں، سائنس، سماجی علوم، قانون وغیرہ سے منسوب ہے، شعوری ہوتی ہے۔ مشہور ماہر لسانیات اور نقاد باختن کا قول ہے:

"A unitary language is not something given but is always in essence posited - and at every moment of its linguistic life it is opposed to the realities of heteroglossia. But at the same time it makes its real presence felt as a force for overcoming this heteroglossia, imposing limits to it."

الفاظ ہمیشہ متحرک ہوتے ہیں۔ ان کے معنی میں کبھی ٹھہراؤ نہیں ہوتا ہے۔ غالب کا ایک آسان سے شعر ہے

ہم وہاں ہیں جہاں سے ہم کو بھی
کچھ ہماری خبر نہیں آتی

اس میں ''ہم'' ایک ذاتی ضمیر Personal Pronoun ہے۔ ''ہم کو'' اور ''ہماری'' Reflexive Pronoun ہیں۔ یعنی یہ واپس ''ہم'' کے معنی کو سمجھاتے ہیں۔ (یہاں اس سے بحث نہیں ہے کہ شاعری اور فکشن میں متکلم Third person ہوتا ہے) ''وہاں'' ایک ایسا مقام ہے جو نہ صرف غیر

شناخت شدہ ہے بلکہ بہت دور بھی ہے یا پھر اگر نزدیک بھی ہے تو احاطۂ معلومات سے باہر ہے جس کے بارے میں عام لوگوں کی بات بہت دور کی ہے۔ خود جس کو معلوم ہونا چاہیئے اس کو بھی پتہ نہیں ہے۔ ''بھی'' انہی لوگوں کی طرف اشارہ ہے۔ ''کچھ خبر نہیں'' Complete information Blockade کی طرف اشارہ ہے۔ ''آتی'' میں ترسیل، حرکت، گھما گھمی، سفر یا آنا جانا وغیرہ شامل ہے۔ انیسویں صدی کے ایک اردو شاعر کا یہ شعر اکیسویں صدی کی ایک بستی پر کتنا صادق آتا ہے جس کو کہ اگست 2019ء کو پوری دنیا سے کاٹ کر الگ تھلگ کر دیا گیا تھا۔

ادب مسرت کا ذریعہ ضرور ہے تاہم الفاظ کا صحیح انتخاب اور ان کی مناسب ترتیب تب حاصل ہوتی ہے جب لفظوں (چاہیئے موضوعاتی الفاظ ہوں یا قواعدی الفاظ) کی جدلیات پر توجہ منعطف ہو جائے۔

6......نقل صوت (Onomatopoeia):

ماہرین لسانیات نے زبان کی مجموعی ترکیب کاری (Design Features) کے تحت جن خصوصیات مثلاً ثنویت (Duality) تخلیقیت (Creativity) اخراجیت (Displacement) وغیرہ کا تذکرہ کیا ہے۔ وہاں ایک خصوصیت خود اختیاریت (Arbitrariness) کا بھی ذکر ملتا ہے۔ اس کا مفہوم یہ ہے کہ لفظ اور معنی کے درمیان کوئی خلقی یا فطری رشتہ نہیں ہے۔ یعنی لفظ کی مجموعی صوتی شکل اور اس معنی جس کی یہ صوتی شکل نمائندگی کرتی ہے، ان کے درمیان کوئی طبعی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ رسمی، روایتی یا مجموعی

اتفاق رائے سے پیدا ہوا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایک ہی شے، مفہوم یا معنی یا تصور کے لئے مختلف زبانوں میں مختلف الفاظ ملتے ہیں مثلاً اردو کے لفظ ''کتا'' کے لئے فارسی میں سگ، عربی میں کلب، انگریزی میں Dog اور کشمیری میں ہُون، اسی طرح دوسری زبانوں میں دوسرے الگ الگ الفاظ دستیاب ہیں۔ کسی بھی زبان کی لفظیات کا عام دستور یہی ہے کہ جو چیز جس نام سے مشہور ہوگئی اس کے ساتھ اس کا رشتہ بھی قائم ہوگیا۔ تاہم یہ بھی حقیقت ہے تقریباً ہر زبان میں ایک مٹھی بھر تعداد ایسی بھی ہوتی ہے جس کے سننے سے ہی ان کے معنی بھی سمجھ میں آتے ہیں۔ مثلاً اردو میں میاؤں میاؤں، چوں چوں، بھوں بھوں، کائیں کائیں، کوکو، گڑگڑاہٹ، تھرتھراہٹ، تھرتھر وغیرہ وغیرہ۔ حالانکہ یہ الفاظ بھی زبانوں میں الگ الگ ہیں۔ اسی طرح کے الفاظ کو صوتیاتی اور لسانیاتی اصطلاح میں Onomatoporia یا Sound Symbolism کہتے ہیں۔ عموماً بچوں کے لئے لکھی گئی نظموں میں اس طرح کے الفاظ بچوں کے اندر دلچسپی قائم کرنے، لفظوں اور موسیقی کے درمیان ایک خاص ربط پیدا کرنے کی غرض سے لکھی گئی ہیں۔ بچپن میں ہم سب نے اس طرح کی نظمیں ضرور پڑھی ہوں گی۔

پھٹ پھٹ پھٹ کرنے والی
میلوں کا دم بھرنے والی
آن بڑی ہے شان بڑی ہے
دو پہیوں میں جان بڑی ہے

چھوا چھو چھوا چھو کیے جا رہا ہے
دیئے مجھ کو لوگوں نے لالا کے کپڑے
غلیظ اور گندے میلے کچیلے

اسی طرح سے بالکل چھوٹے بچوں کو جب ہم جانوروں کا تعارف کراتے ہیں تو ہم ان کو عموماً جانوروں سے نہیں بلکہ ان کی آوازوں سے کراتے ہیں۔

صوت نقل (Onomatopoeia) ایک صوتی تنظیم (Sound Patterning) ہے جو اسلوب اور معنی میں ایک طرح کا ربط پیدا کر دیتا ہے۔ یہ دو صورتوں میں استعمال ہوتا ہے ایک غیر لفظی اور دوسرا لفظی۔ غیر لفظی کی خالص صورت نقلی ہے مثلاً جب ہم اچانک کوئی آواز سنتے ہیں تو فوراً ہم اپنے منہ سے اسی طرح کی آواز نکالتے ہیں کوئی چیز گر کر ٹوٹ جاتی ہے۔ بادل گرجتا ہے۔ موٹر یا گاڑی ایکدم Start ہو جاتی ہے۔ یہ عموماً کئی مصمتوں (Consonants) کے ایک ساتھ ادا ہونے کا عمل ہے مثلاً بُررز، گرڑڑ، وغیرہ۔ لفظی صورت بھی نقل کی ہی ہوتی ہے لیکن وہ باضابطہ لفظی کردار نبھاتے ہیں اور انہیں خاص طور پر شاعری میں ایک لسانیاتی یا اسلوبی حربے کے طور پر استعمال میں لایا جاتا ہے۔ مثلاً فیض کی ایک نظم کا یہ حصہ دیکھ لیجئے

ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑکے گی

اور اہل حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑ کے گی

اردو میں ایسے الفاظ کی ایک اچھی تعداد ہے مثلاً سرسراہٹ، سائیں سائیں، کپکی یا کپکپانا، لڑکھڑانا، کڑک کڑکنا، جھری جھری، گڑ گڑانا، گڑگڑاہٹ، دھڑام، کپکپاہٹ، چہچہاہٹ وغیرہ۔ منٹو کے افسانہ ٹوبہ ٹیک سنگھ میں بشن سنگھ کہتا ہے "اوپڑی گڑ گڑ دی"۔

صوتی تنظیم "Sound Patterning" کی دو صورتیں ہیں۔ ایک ترتیب بند اور دوسری غیر ترتیب بند۔ ترتیب بند میں مقفیٰ اور مردف شاعری یا نثر آتی ہے (اس میں خاص طور پر غزل اور مقفیٰ نظمیں آتی ہیں)۔ اس کے علاوہ وہ نثر بھی آتی ہے جس میں خاص ترتیب کے ساتھ ایک ہی صوت یا ایک ہی حرف یا ایک ہی صوت رکن (Syllable) یا ایک ہی لفظ کا کئی بار استعمال کیا گیا ہو۔ مثلاً نثر کا یہ ٹکڑا دیکھ لیجئے

"کس کی ہتک ہوئی، کس کی لڑکی ہے، کس کی ناتن ہے، کون جانتا ہے"

اس میں ہر جملے کا پہلا لفظ ایک ترتیب کے ساتھ /ک/ کی آواز سے شروع ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ پہلے تین جملے ایک ہی لفظ "کس" سے شروع ہوتے ہیں، "کی" کا تین بار استعمال بھی ہے۔ اب اقبال کی نظم "ساقی نامہ" کے یہ مصرعے دیکھئے

اٹکتی، لچکتی سرکتی ہوئی
اچھلتی، پھسلتی سنبھلتی ہوئی

اس میں بھی دیکھ لیجئے /ی/ کا استعمال ہر لفظ کے آخر میں ایک Pattern کے ساتھ ہوا ہے۔اس کے علاوہ/ت/ کا استعمال بھی ایک ضابطے کے ساتھ ہوا ہے۔مزید براین پہلے مصرعے کے پہلے تین لفظوں میں/ک/ اور دوسرے مصرعے کے تین لفظوں میں/ل/ کا استعمال ترتیب وار ہوا ہے۔آخر میں قافیہ کا استعمال بھی ۔/ی/ ایک طویل مصوتہ ہے جو استعمال شدہ تمام لفظوں کے آخر میں استعمال ہے۔اس کے علاوہ اسی مصوتے کی خفیف صورت (Short Vowel) ایک قاعدے کے ساتھ پہلے مصرعے کے پہلے تین لفظوں اور دوسرے مصرعے کے پہلے تین لفظوں میں استعمال ہوئے ہیں۔ غور کیجئے تو اور بھی کئی نقطے سامنے آئیں گے۔یہ Onomatopoeia کی ایک خوبصورت مثال ہے۔کیا اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہے کہ شاعری زبان کے اندر موجود ہے۔ ملاوجہی کی سب رس کی زبان نثر اور شاعری کا مرکب ہے۔

جیتے چوساراں، جیتے فہم داراں، جیتے گن کاراں ہوئے سن آج لگن، کوئی اس جہاں میں ہندوستان میں ہندی زبان سوں اس لطافت سوں، اس چھنداں سوں نظم اور نثر ملا کر گلا کر یوں نہیں بولیا"

"یو عجب نظم ہور نثر ہے، جانو بہشت کا قصر ہے۔سطر سطر پر برستا ہے نور، ہر یک بول ہے یک حور۔اسے پڑ کر جنے خط پایا جانو بہشت میں آیا"

ان دونوں ٹکڑوں میں کہیں ترتیب کی پابندی ہے اور کہیں نہیں ہے۔

بشن سنگھ کے عجیب وغریب الفاظ دیکھئے

''اوپڑی گڑ گڑ دی اینکس دی بے دھیانا دی منگ دی، دال آف دی پاکستان گورنمنٹ''

اس میں دی کی پابندی ضرور ہے لیکن ایک قاعدے کے ساتھ نہیں کہیں تین لفظوں کے بعد کہیں ایک لفظ کے بعد اور کہیں تین اور چار الفاظ کے بعد۔

آوازوں، حروف، لفظی اکائیوں اور لفظوں کی بصری اور سمعی پیکروں کے استعمال اور تکرارِ استعمال سے جو جمالیاتی بصیرت ہوتی ہے اس کو بیان کرنا مشکل نہیں ہے۔ اقبال کی نظم ''ساقی نامہ'' کے پہلے چھ مصرعوں پر غور کیجئے

ہوا خیمہ زن کاروانِ بہار
ارم بن گیا دامنِ کوہسار
گل و نرگس و سوسن و نسترن
شہیدِ ازل لالہ خونین کفن
جہاں چھپ گیا پردۂ رنگ میں
لہو کی گردش رگ سنگ میں

پہلے یہ دیکھ لیجئے کہ بصری سطح پر ''ن'' اور ''س'' کی تکرار پھر ''و'' کی تکرار، ''ک'' اور ''گ'' کی تکرار، اس کے بعد تکلمی صوتیات (Aarticulatory Phonetics) کی سطح پر انفی آوازوں (Nasal Sounds) /م/ن/ں/ صفیری آوازوں (Fricatives) /ہ/خ/ز/س/ش/خ/ا/ اور /ر/ اور /ل/ جیسی Liquids کا استعمال۔ اس کے علاوہ اس میں طویل اور خفیف مصوتوں کا ملا جلا استعمال بھی ہے۔ اس میں بھی چھوٹی بحر کے استعمال کی وجہ سے خفیف

مصوتوں کا زیادہ استعمال ہوا ہے ۔ اس کے علاوہ ان میں غیر مسموع (Voiceless) مصمتوں کی بہ نسبت مسموع آوازوں (Voiced) کا زیادہ استعمال کیا گیا ہے۔ سمعی اور سمعیاتی Acousitic اور Auditory صوتیات کی سطح پر /م/ن/ں/گ/ر/ اور /ل/ اور مصوتوں کا استعمال جو زیادہ موسیقیت Sonority کے حامل ہیں، ان کا تکرار کے ساتھ استعمال ہوا ہے۔ آیئے دیکھیں صوتیاتی طور پر Sound Pattern اور Sonority جس کا ابھی پچھلے جملے میں ہی استعمال ہوا ہے، ان کے کیا معنی ہیں ۔ میں یہاں پر رومن یکوب سن اور چومسکی، ہالے کی Feature Theory کی طویل بحث میں پڑنا نہیں چاہتا ہوں صرف انہی باتوں پر اکتفا کروں گا جن سے ہمارا مقصد کسی حد تک پورا ہوسکتا ہے۔

زبان کے سائنسی مطالعے یعنی لسانیات میں دو شاخیں ایسی ہیں جو اصوات کی تحقیق سے سروکار رکھتی ہیں ایک صوتیات اور دوسری تجز صوتیات (Phoetics & Phonology) ہے ۔ صوتیات میں ہم انسانی تکلمی اصوت کی ادائیگی، منتقلی یا ترسیل اور ان کے ادراک کا مطالعہ کرتے ہیں یعنی ہم مختلف اعضائے تکلم سے کیسے مختلف آوازیں ادا کرتے ہیں ۔ یہ ہوا کے لہروں کے ذریعے کیسے سفر کرتی ہیں اور پھر سننے والا انسان اس کا ادراک کیسے کرتا ہے کہ یہ وہی آواز ہے جو ادا کرنے والے کا مدعا یا مقصد تھا۔ یہ تینوں ایک طرح سے تجرباتی علوم ہیں ۔ تجز صوتیات بھی ایک طرح سے تجرباتی علم ہے اس لئے کہ اس کے اصولوں کی اساس اور اصل صوتیات سے ہی ماخوذ

ہے۔ صوتیات میں بغیر کسی زبان کا حوالہ دیتے ہوئے آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے جبکہ تجز صوتیات میں اصوت کے پیچھے کارفرما ان اصولوں کو دریافت کیا جاتا ہے جن کے ذریعے ایک مخصوص زبان کا بولنے والا آوازوں کو پہچانتا ہے اوران کا استعمال کرتا ہے۔ تجز صوتیات اصوات کو ایک اصول بند نظام کی حیثیت سے پرکھنے کا عمل ہے۔

صوتیات اور تجز صوتیات کی تحقیق میں ایک اہم اضافہ Feature Theory ہے جس کا آغاز رومن یکوب سن نے کیا اور بعد میں چامسکی مورث ہالے اور بعد کے ماہرین نے آگے بڑھایا جس کا مقصد زبانوں کے اندر Sound Patterning کے اصول منضبط کرنا ہے۔ ادب بالخصوص شاعری میں Sound Patterning کے امکانات کو بروئے کار لانے کے زیادہ مواقع دستیاب ہوتے ہیں۔ یہ شعوری اور غیر شعوری دونوں طریقوں سے ممکن ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ لوگ جو شاعری سے دلچسپی نہیں رکھتے ہیں وہ بھی سماعت کے ذریعے شاعری اور نثر میں فرق محسوس کرتے ہیں۔ اوپر جو ذکر قافیہ اور تماثل صوت/حرف کے سلسلے میں کیا گیا وہ بھی Sound Patterning کا ہی حصہ ہیں۔

Feature Theory میں بین الاقوامی International Phonetic Alphabat کے بجائے اصوات کو فطری درجہ بندی (Natural Classes) میں تقسیم کرنے کی کوشش کی گئی جس کے خاطر خواہ نتائج برآمد ہوئے ہیں۔ اس میں درجوں (Features) کا ذکر پلس مینس (- +)

کے اعتبار سے ظاہر کیا جاتا ہے۔ مثلاً سب سے بڑی اور اہم قسم بلند آہنگ (Sonorant) کی ہے۔ بندشی (Stops) فریکیٹو اور افریکیٹ اصوات۔ -بلند آہنگ (Sonorant -) کے ذیل میں آتی ہیں اور باقی + بلند آہنگ (Sonorant +) کے تحت آتی ہیں۔ تمام اصوات کا آہنگ ہوتا ہے لیکن + بلند آہنگ والی آوازیں موسیقی کے اعتبار سے اور آہنگ کے لحاظ سے زیادہ نمایاں ہوتی ہیں۔ - آہنگ کا دوسرا نام متعارض (Obstruent) ہے یعنی ایسی آوازوں کے ادا کرنے میں منہ کے خلا (Oval Cavity) میں ہوا خارج ہوتے وقت کم یا زیادہ تعریض یا رکاوٹ ہوتی ہے جبکہ بلند آہنگ اصوات کھلے یا نسبتاً کم کھلے ہوائی خلا سے ادا ہوتی ہیں۔ کھلا خلا اصوات کی ادائیگی کے لئے ایک Resonator کی حیثیت سے کام کرتا ہے۔ ہمارے منہ میں تین قسم کے خلا ہیں۔ ایک دہنی، دوسرا انفی (Nasal) اور تیسرا حلقی (Pharyngeal) ہے۔ یہ تین خلا کبھی ایک ساتھ مل کر کام کرتے ہیں کبھی ان میں دو مل کر کام کرتے ہیں اور کبھی الگ الگ حیثیت سے ادائیگی اصوات میں حصہ ادا کرتے ہیں۔

مصوتے (Vowels) کشادہ خلا سے ادا ہوتے ہیں ان کو اس بنیاد پر Approximants بھی کہا جاتا ہے اس لئے ان میں گونج (Resonance) بھی زیادہ ہوتی ہے اور فطری طور پر بلند آہنگی بھی زیادہ ہے۔ مختلف اقسام کی آوازوں کے سلسلۂ عروج آہنگ (Sonority Hierarchy) کو درج ذیل شکلوں سے آسانی کے ساتھ

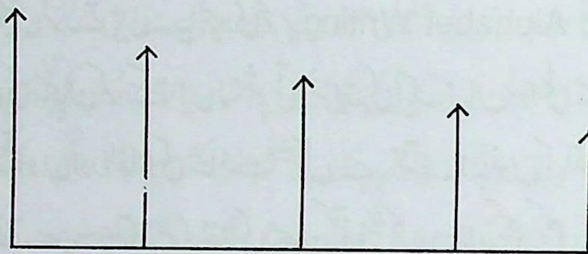
سمجھا جاسکتا ہے:

Greater Sonority ⟷ Less Sonority

کم آہنگ ⟷ بلند آہنگ

Vowels Glides Liquids Nasal Obstruents

متعارض انفی ارتعاشی/لہری نیم مصوتے مصوتے



تمام بندشی،فریکٹیو،افریکٹ /م/ /ن/ /ر/ /ل/ /و/ /ی/ تمام مصوتے

بلند آہنگ کے Pattern کے تحت تین ذیلی Patterns کو شامل کیا جا سکتا ہے۔ یہ ہیں صوتی رکنی (Syllabic) مصمتی (Consonantal) اور کشادہ (Approximant) اس کے مطابق

مصوتے	+صوتی رکن	(بلند آہنگ)
نیم مصوتے	-صوتی رکن - مصمتی	(بلند آہنگ)
ارتعاشی/لہری	+ مصمتی + کشادہ	(بلند آہنگ)
انفی	- کشادہ + آہنگ	
متعارض	- آہنگ	

چونکہ یہاں پر صوت رکن (Syllable) کا ذکر آیا ہے اس لئے آگے

بڑھنے سے پہلے یہ سمجھیں کہ صوت رکن کیا ہے۔ دوسری لسانی اکائیوں مثلاً صوت، لفظ، فقرہ اور یہاں تک کہ جملے کی شناخت صوت رکن کے مقابلے میں مشکل ہے۔ خواندگی کا ایک فائدہ یہ ضرور ہوا ہے کہ ہم لوگ کسی حد تک ان کی پہچان کر سکتے ہیں۔ رواں گفتگو میں آوازوں کو ایک دوسرے سے الگ کرنا نہایت مشکل ہے۔ بولتے ہوئے الفاظ مارفیم آواز، جملے ایک بہتی ہوئی ندی کی مثال پیش کرتے ہیں۔ یہ ابجدی تحریر Alphabet Writing کی عطا ہے کہ ہم ان کی پہچان کر سکتے ہیں۔ مشرقی افریقہ کی ایک زبان سواہلی میں، تحریر میں بھی مارفیموں اور الفاظ کی شناخت مشکل ہے۔ مختلف زبانوں کی لفظیات پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ لفظ کی پہچان کتنی مشکل ہے اور کبھی کبھی لفظ کے وجود پر ہی شک ہونے لگتا ہے۔

اس مختصر سی بحث کو پیش کرنے کا واحد مقصد یہ تھا کہ تمام لسانی اکائیوں کے مقابلے میں صوت رکن کی پہچان بہت آسان ہے اور ہم جب کوئی لفظ بولنا یا لکھنا سیکھتے ہیں (اگر اس لفظ کی شناخت پہلے سے موجود ہو یا کرائی گئی ہو) تو اس کو صوت ارکان کی مدد سے ذہن میں محفوظ کرتے ہیں۔ بسا اوقات صوت رکن کی تشکیل مصوتے (Vowels) سے ہی ہوتی ہے یعنی ایک لفظ میں جتنے مصوتے ہوتے ہیں اتنے ہی اس میں صوت ارکان ہوتے ہیں مثلاً

کان، ناک، ہاتھ، پل، بن، حق، موج ایک رکنی الفاظ ہیں ان میں ایک مصوتہ ملتا ہے۔

کتاب، گرداش، دامن، نرگس دو رکنی الفاظ ہیں۔

انتظار، حقیقت، تصوف، مسلمان، تماشا تین رکنی الفاظ ہیں۔

چونکہ بولنے والا صوت رکن کا شعوری علم رکھتا ہے اس لئے وہ غیر شعوری طور پر صوت رکن کی جگہ تبدیل کر کے یا اس میں ہیر پھیر کر کے لفظ کو غلط طریقہ سے بولتا ہے جس کو عرف عام میں Slip of tongue کہتے ہیں مثلاً مطلب کی جگہ مطبل، وقفہ کی جگہ وفقہ، پٹھان کی جگہ ٹھپان کا استعمال ہوتا ہے۔

چونکہ صوت رکن کی تشکیل مصوتے سے ہوتی ہے اس لئے ہر مصوتہ (+ Syllabic) ہوتا ہے (جس کی طرف اوپر اشارہ ہوا اور جس کی تفہیم کے لئے بنیادی موضوع سے تھوڑی دیر کے لئے انحراف کرنا پڑا)۔ راقم نے کہیں اس کا ذکر کیا ہے کہ مصوتے ہوا کے گھوڑے ہیں جن پر مصمتے سوار ہوتے ہیں یعنی مصوتے بنیادی آوازیں ہیں جو مصمتوں کی نکاسی (Release) کے لئے لازمی ہیں۔ مصمتے اپنے بل بوتے پر صوت رکن کی تشکیل نہیں کر سکتے ہیں۔ سوائے کچھ زبانوں میں لفظ کے آخر میں /م/ /ن/ یا /ر/ صوت رکن کی تشکیل کرتے ہیں۔ وہ بھی اس بنیاد پر کہ ان تین آوازوں میں مصوتوں کی طرح بلند آہنگی ملتی ہے۔ مصمتوں کے برعکس ایک مصوتہ بھی لفظ بنا سکتا ہے اور اس ایک مصوتے کی بنیاد پر وہ ایک صوت رکنی لفظ کہلاتا ہے۔ مثلاً اردو میں

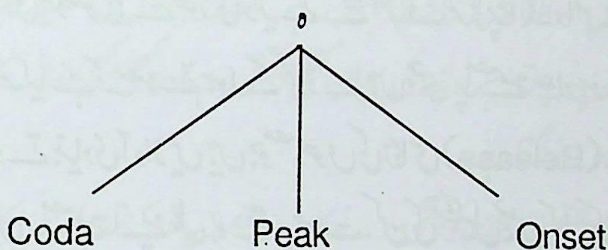
/a:/ آ "آنا"

(: اس طرح کے دو نقطے مصوتے کے طویل ہونے کے لئے استعمال کئے جاتے ہیں)

/e:/ اے "ارے"

/ہ: ن/ او ''افسوس'' (کلمہ، افسوس)

ایک زمانے میں صوت رکن کو لسانیات اور صوتیات کا سوتیلا بچہ کہا جاتا تھا لیکن ادھر حالیہ برسوں میں اس کے مطالعے اور تحقیق میں زبردست پیش رفت ہوئی ہے۔ چنانچہ صوت رکن کی تفہیم اور اس کی کارکردگی کے لئے اس کو تین حصوں یا جز میں منقسم کیا گیا ہے ایک صوت رکن کا مبتدا (Onset) دوسرا عروج (Necleus یا Peak) اور تیسرا منتہا (Coda)۔ مثلاً اگر ہم صوت رکن کو علامت (ہ) سے ظاہر کریں گے تو اس کا شجر اس طرح سے تیار ہوگا



Onset	Peak	Coda	
مبتدا	عروج	منتہا	
۱۔ /پ/	/ا/	/ک/	=پاک
۲۔ /ب/	/ا/	/ت/	=بات
۳۔ /د/	/ا/	/م/	=دام
۴۔ /ن/	/ا/	/ن/	=نان

ان صوت ارکان میں چونکہ پست مصوتہ (Low Vowel) استعمال ہے۔ پست کے معنی یہ ہیں کہ اس کے ادا کرنے میں زبان دہنی خلا میں بہت نیچے رہتی ہے، پورا منہ کھلا رہتا ہے اور مصوتہ طویل بھی ہے اس لئے ان ارکان

میں بلند آہنگی ہے۔ تیسری مثال میں طویل مصوتے کے بعد انفی /م/ کا استعمال ہوا ہے اس لئے مصوتے اور انفیت ایک دوسرے کو سہارا دیتے ہیں۔ یوں بلند آہنگی میں اور اضافہ ہو گیا ہے۔ چوتھی مثال میں طویل مصوتے کے آگے اور پیچھے انفی آواز کا استعمال کیا گیا ہے اس لئے پورا رکن بلند آہنگی میں ڈھل گیا ہے۔ چونکہ غزل میں /ں/ کو نون غنہ کے طور پر پڑھا جاتا ہے اور نون غنہ میں ناک اور منہ دونوں سے ہوا کی نکاسی ہوتی ہے اس لئے موسیقیت عروج کے نقطۂ کمال تک پہنچ جاتی ہے۔ جب کسی شعر میں یا نظم یا نظم کے کسی حصے میں مصوتوں کو ایک Pattern کے ساتھ استعمال کیا جائے تو اس کو (Vowel Harmony) کہتے ہیں جس سے شاعری اور موسیقی میں ایک خاص ربط قائم ہوتا ہے۔ اقبال کی نظم ''ساقی نامہ'' کے یہ دو مصرعے دیکھ لیجیے

اٹکتی لچکتی سرکتی ہوئی
اُچھلتی پھسلتی سنبھلتی ہوئی

اس میں ہر نقطہ کا پہلا رکن خفیف مصوتے (Short Vowel) پر مشتمل ہے اور ہر لفظ کا آخری رکن طویل مصوتے پر مبنی ہے۔ اسی نظم کے یہ دو مصرعے دیکھیئے

زمانے کے انداز بدلے گئے
نیا راگ ہے ساز بدلے گئے

اس میں تمام مصوتے طویل ہیں اور صرف ایک مصوتہ خفیف ہے جو بدلے کا پہلا صوت رکن /بد/ ہے لیکن دونوں مصرعوں میں اس کو ایک ہی

مخصوص جگہ پر رکھا گیا ہے اور اب اسی نظم کے اس شعر پر غور کیجئے

رُکے جب تو سِل چیر دیتی ہے یہ
پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے یہ

اس میں سِل چیر دیتی ہے اور دل چیر دیتی ہے میں یکسان مصوتوں کا استعمال کیا گیا ہے۔ یہ تینوں اشعار (Vowel Harmony) کی خوبصورت مثالیں پیش کرتے ہیں۔ جب ایک جیسے مصوتوں کا استعمال نہیں ہوتا ہے تو اس کو Vowel Dishormony کہتے ہیں۔ نثر میں عموماً (Vowel Dishormony) ہوتی ہے لیکن نثر میں مصمتوں کو (Pattern) کے ساتھ استعمال کیا جاسکتا ہے جس کے بارے میں بات ہوچکی ہے۔

صوت رکن کے مبتدا میں کبھی کوئی مصمتہ نہیں ہوتا اور کبھی ایک، کبھی دو اور کبھی تین بھی ہو سکتے ہیں۔ دو یا تین مصمتوں کے ایک ساتھ وقوع ہونے کو مصمتی خوشہ (Consonant Cluster) کہتے ہیں۔ اردو اس سلسلے میں ایک نازک زبان ہے کہ یہ لفظ کے شروع میں مصمتی خوشے کو برداشت نہیں کرتی ہے جبکہ لفظ کے آخر میں ایسے الفاظ کی بڑی تعداد ہے جن میں عربی فارسی سے مستعار الفاظ (یہاں مستعار منفی معنی میں نہیں یہ اب اردو کے ذخیرۂ الفاظ کا ناقابل تنسیخ حصہ بن چکا ہیں۔ مستعاریت (Borrowing) لسانایت میں ایک تکنیکی اصطلاح ہے) خاص طور پر قابل ذکر ہیں مثلاً حسن، عشق، ذکر، فکر، نثر، نظم، حمد، شکر، فقر، فجر، عصر وغیرہ واوٴ عطف کے ساتھ ان کی ترکیب بھی بنائی جاتی ہے۔ مثلاً حسن وعشق، ذکر وفکر، نثر ونظم وغیرہ۔

اوپر اس بات کا ذکر کیا گیا تھا کہ۔ بلند آہنگ اصوات کو متعارض (Obstruent) بھی کہا جاتا ہے۔ متعارض اصوات کی دو قسمیں ہیں ایک + جاریہ (Continuant +) اور - جاریہ (Continuant -) بندشی آوازیں (Stops) مثلاً پ ب ت د ج چ ک گ ق اور پھ بھ تھ دھ چھ جھ کھ گھ وغیرہ جن کی ادائیگی میں ہوا کی نکاسی فوری نوعیت کی ہے۔ اس لئے ان کو - جاریہ کہا جاتا ہے۔ فریکٹیو اور افریکٹ آوازوں کی ادائیگی میں تاخیر یا تعویق (Delayed) ہے اور ہوا کچھ پل کے لئے باہر نکلتی رہتی ہے۔ ان میں ف وس ش ز خ غ ژ شامل ہیں۔ اردو میں کوئی افریکٹ نہیں ہے۔ ان دونوں قسم کی آوازوں میں آہنگ کم یا نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس لئے غزلیہ شاعری میں عموماً ان آوازوں کو قافیوں کے طور پر بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔

غالب انسٹی ٹیوٹ نئی دہلی کی طرف سے شائع شدہ دیوان غالب میں ب پر مشتمل ایک غزل، پ پر مشتمل کوئی غزل نہیں، ت پر ایک غزل، ج پر ایک، چ پر ایک، و پر ایک، ز پر دو اور ذ پر دو اشعار پر مبنی ایک غزل اور تین اشعار پر مبنی ایک غزل۔ اسی طرح دوسرے ± جاریہ آوازوں کا بھی یہی حال ہے۔

متعارض (Obstruent) آوازوں کو بھی مسموع اور غیر مسموع Voiced and Voiceless آوازوں میں تقسیم کیا جاتا ہے مثلاً پ، ت، چ، ک اور ق غیر مسموع ہیں اور ب د ج گ مسموع، ف س وش خ غیر مسموع اور وُ، ز، ژ، غ مسموع، مسموع آوازیں غیر مسموع آوازوں کے مقابلے میں قدرے زیادہ پُر آہنگ ہیں۔ تمام متعارض آوازیں جہاں ایک ترتیب بناتے

ہیں وہیں مسموع آوازیں ایک گروپ اور غیر مسموع ایک اور گروپ کی تشکیل کرتے ہیں۔ اس طرح تجزیاتی صوتیات آوازوں کو مختلف گروپوں میں تقسیم کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ایک آواز ایک سے زیادہ گروپوں میں بھی شامل ہوتی ہے۔ مثلاً س اور ش جہاں متعارض اصوات میں شامل ہیں وہیں یہ جاریہ آوازوں کے گروپ میں بھی شامل ہے۔ شاعر شعوری اور غیر شعوری طور پر ان سے فائدہ لیتا ہے۔ اقبال کی ایک نظم نالۂ فراق کا یہ مصرعہ دیکھئے

شہر سے سودا کی شدت میں نکل جاتا ہوں میں

اس میں ش سے س اور س سے ش کی طرف لفظوں کی حرکت دکھائی گئی ہے۔ اقبال کی ایک نظم لالۂ صحرا کا یہ مصرعہ دیکھئے

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ وکمر ورنہ

اس میں خ ہ ک س ک ک و متعارض آوازوں (ایک گروپ کی حیثیت سے) کا لگاتار استعمال ہے ان کے ساتھ ل ر ژی اور مصوتوں کا استعمال ہے۔ زبان کی پیچیدگیاں بڑی حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ قدرت نے ہمیں ایک ایسی نعمت سے نوازا ہے اور اظہار بیان کی ایسی طاقت دی کہ ہم جتنا اس پر غور کریں اتنا ہمیں انسان کے اشرف المخلوقات ہونے پر یقین بڑھ جاتا ہے۔ یوں تو ہم الفاظ میں الگ الگ قسم کی اصوات کی بات کرتے ہیں لیکن جب یہ آوازیں لفظوں میں عملاً استعمال ہوتی ہیں تو کوئی آواز اپنی اصلی صورت میں قائم نہیں رہتی ہے مثلاً ہم نے اوپر کے مصرعے میں ''کلیموں'' کا لفظ پڑھا۔ یوں ک کے بعدل پھری، پھرم پھر و اورں کا استعمال کیا گیا لیکن جوں

ہی ک کی ادائیگی شروع ہوتی ہے اسی وقت ل ی م وا ور ن کی ادائیگی کے لئے ان سے متعلق مختلف اعضائے تکلم ایک مرکب پوزیشن اختیار کرتے ہیں اور پور لفظ ایک Configuration بن جاتا ہے۔ آوازیں اس صورت حال میں ایک دوسرے پر گہرے طور پر اثر انداز ہوتی ہیں اس کو صوتیات کی اصطلاح میں Coartculation کہتے ہیں۔ ایک سیدھی سادی مثال ہے ''ڈاک گھر'' اس میں ک پر گھ کا اتنا اثر پڑتا ہے کہ ک بھی بولتے ہوئے گ بن جاتا ہے یعنی ''ڈاک گھر'' ''ڈاگ گھر'' بن جاتا ہے۔ یہاں ایک اور خاص بات کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ کسی بھی لفظ کی مختلف آوازوں کی ادائیگی کے لئے ذہن سے جو ہدایات ہمارے اعصابی نظام کو جاری ہوتی ہیں وہ بہت ہی برق رفتاری سے سفر کرتی ہیں چونکہ ان کی ادائیگی مختلف اعضائے تکلم کی حرکات پر منحصر ہے اور ان اعضا کا ایک وزن اور سائز ہوتا ہے اس لئے ان برق رفتار ہدایات کا بروقت اتباع نہیں ہوتا ہے۔ یوں ایک Inertia کی صورت جنم لیتی ہے۔ اس لئے لفظ الگ الگ آوازوں کا مجموعہ نہیں رہتا ہے بلکہ یہ آوازیں ایک دوسرے کی تقدیر بدل دیتی ہیں۔ یہ حقیقت اپنی جگہ پر مسلم ہے لیکن جب سنجیدہ لسانی کاوشوں کی بات آتی ہے تو بات کچھ اور بن جاتی ہے۔ ادب سنجیدہ لسانی کاوشوں کا مظہر ہے۔ یہ لکھنے اور پڑھنے اور غور کرنے کی چیز ہے۔ اس میں ایک ایک آواز، ایک ایک لفظ اور ایک ایک ترکیب توجہ کی مستحق ہے اس لئے کہ ایک ایک اکائی ادبی تحریر کے مجموعی تاثر اور تفاعل پر اثر انداز ہوتی ہے۔ پھر قاری اپنے ادبی اور علمی معلومات کے ذہنی ذخیرے کے ساتھ قرأت کی مختلف

Strategies کو بروئے کار لا کر تفہیمی تعبیرات کو منکشف کرنے کی صلاحیتوں سے لیس ہو جاتا ہے۔

اوپر اس بات کا ذکر کیا گیا کہ لفظ اور اس کے معنی کے درمیان کوئی رشتہ نہیں ہے۔ یہ رشتہ رسمی اور خود اختیاری (Arbitrary) ہے۔ دنیا کی تمام زبانوں کی لفظیات کا کردار اسی نوعیت کا ہے۔ متن کی دنیا اور خارجی دنیا کے درمیان زبان ایک درمیانہ دار (Mediator) کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس طرح آوازوں کو بھی کسی مخصوص معنی سے وابستہ نہیں کیا جا سکتا ہے لیکن جہاں لفظوں کی صوتی سماعت سے ہی ان کے معنی سمجھ میں آجائیں جیسا اوپر ذکر ہوا ہے ان کو Onamatopoeia کہتے ہیں۔ ان کی مثالیں بھی اوپر دی گئیں ہیں۔ اس طرح کے معنوی رشتے کو Iconic کہتے ہیں۔ روایتی طور پر بعض آوازوں کو بعض زبانوں میں مخصوص معنی کے ساتھ جوڑا گیا ہے مثلاً ماں کی محبت، ممتا اور مٹھاس کو /م/ سے جوڑا گیا ہے۔ شاید اسی بنا پر ماں کو مما، ممی، موم، مم بھی کہا جاتا ہے۔ پدری شفقت کو /پ/ اور /ب/ سے جوڑا گیا ہے مثلاً بابا، پاپا، بب (کشمیری)۔ ہندیوروپی سے نکلی ہوئی زبانوں میں بعض الفاظ میں آوازوں کی گہری مطابقت نظر آتی ہے مثلاً ماتر، سنسکرت، مادر (فارسی) مدر (انگریزی) ماں (اردو) موج (کشمیری) اسی طرح سے پتر (سنسکرت) پیٹر (لاطینی) پدر (فارسی) باپ (اردو) فادر (انگریزی)۔ پ کا ب میں تبدیلی ہونا اور پ کا ف میں تبدیل ہونا آوازوں کی فطری تبدیلی کا اصول ہے۔ شاعری کی ایک خاص بات یہ ہے کہ اس میں بنیادی موضوع کے حوالے سے ہی عموماً اصوت وحروف

کا استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ شاعر کی غیر شعوری لسانی آگہی کو ظاہر کرتا ہے مثلاً اقبال کے شعری مجموعے ''بال جبرئیل'' کا بنیادی موضوع ''عشق'' ہے۔ اس لئے عشق سے متعلق تمام الفاظ وتراکیب کا استعمال کرنے کی کوشش ملتی ہے مثلاً حسن، ذوق، شوق، جستجو، نور، قلب، شب، صدا، فراق، آگ، آتش، دل، جگر، ظہور، اضطراب، نگاہ، حیات، کائنات، تجلی، شراب، نفس، اُمید، شعلہ، تنہائی، فغاں، مستی، حجاب، حیات، موت، نقش وغیرہ وغیرہ۔ لفظ ''عشق'' کے حوالے سے ہی، جس میں درمیان کی آواز چونکہ فریکٹیو (+ جاریہ) ہے اس لئے پورے مجموعے میں جاریہ آوازوں کا کثرت سے استعمال کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی تقریباً تمام نظموں میں بنیادی موضوع کے حوالے سے ہی اصوات وحروف کو ترجیح دی گئی ہے مثلاً شاعر جہاں خطابی لہجے (Rhetoric) پر آتا ہے تو متعارض (+ Obstruent) جس میں تمام بندشی اور فریکٹیو آوازیں آتی ہیں ان کا زیادہ استعمال کیا گیا ہے مثلاً نظم ''ایک نوجوان کے نام'' سے یہ تین شعر دیکھئے

امارت کیا شکوہِ خسروی بھی ہو تو کیا حاصل
نہ زورِ حیدری تجھ میں، نہ استغنائے سلمانی
نہ ڈھونڈ اس چیز کو تہذیب حاضر کی تجلی میں
کہ پایا میں نے استغنا میں معراج مسلمانی
نہیں تیرا نشیمن قصر سلطانی کے گنبد پر
تو شاہین ہے، بسیرا کر پہاڑوں کی چٹانوں پر

اب بال جبرئیل کی ایک نظم ''ذوق وشوق'' پر آجائے، اس کا عنوان

عربی سے مستعار تین الفاظ پر مشتمل ہے ذوق/ و/ شوق ان تین الفاظ سے ایک ترکیب بنائی گئی۔ اس اعتبار سے پوری نظم میں تراکیب کا تواتر کے ساتھ استعمال کیا گیا۔ مثلاً قلب ونظر، چشمہ آفتاب، حسن ازل، پردۂ وجود، سرخ و کبود، سحاب شب، کوہ اضم، ریگ نواح کاظمہ، آیۂ کائنات، صدق خلیل، صبر حسین، وجود الکتاب وغیرہ۔

نظم میں عربی حروف واصوات کو بھی متواتر طور پر برتا گیا ہے مثلاً ح، خ، ص، ض، ط، ظ، ع، غ، ف، ق، ذ۔ ان میں اکثر حروف کی اردو کے صوتیاتی نظام میں کوئی حیثیت نہیں ہے اس لئے شاعری کی قرأت کے دوراں ان کی عربی ادائیگی ممکن نہیں ہے تو اس لئے عربی کا وہ آہنگ کہاں قائم رہتا ہے۔ اس سلسلے میں عرض یہ ہے کہ شاعری کا تعلق سماعت اور بصارت دونوں سے ہے۔ ادب تحریر یا لکھی ہوئی چیز ہے۔ قاری کے پاس تحریر پہنچتی ہے اور خود مصنف بھی اپنی تخلیق پر جب دوسری نظر ڈالتا ہے تو وہ تحریر ہی ہوتی ہے۔ ترسمیات (Graphology) کو ہی صوتیات میں تبدیل کیا جاتا ہے۔ صوتیات ترسیمیات اور معنیات کے درمیان ایک پل ہے لیکن کبھی کبھی یہ پل منہا ہو جاتا ہے اور ترسیمیات کا معنیات کے ساتھ براہ راست رشتہ قائم ہو جاتا ہے۔ جب ہم ادب بالکل تنہائی اور خاموشی کے ساتھ پڑھتے ہیں تو صوتیات کے اختلافات کہاں قائم رہتے ہیں۔ انگریزی یا کسی دوسری زبان کی شاعری کا مطالعہ کرتے ہوئے کیا ہم صوتیاتی نزاکتوں کا زیادہ خیال رکھتے ہیں۔ چینی تحریر میں نہ الگ الگ حروف ہیں نہ الگ الگ اصوات ہیں۔ چینی زبان کی سینکڑوں

بولیوں میں بڑے بڑے صوتی مغائرات ہیں لیکن تحریر ان تمام اختلافات کے
درمیان لنگوا فرانیکا کا کام انجام دیتی ہے۔ میں بار بار اس بات پر اصرار کرتا ہوں
کہ زبان کی پیچیدگیاں حیطۂ حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ یہ جہاں ساخت میں
انتہائی چست، مضبوط اور مربوط ہے وہیں استعمال میں اتنی ہی ڈھیلی ڈھالی
ہے۔ اس کا ڈھیلا ڈھالا پن ہی تعبیرات کی کثرت کا ضامن ہے۔

ایک اعتراض ضرور یہ بھی کیا جا سکتا ہے کہ لسانیات اگر سائنٹفک اور
معروضی ہونے کا دعویٰ کرتی ہے اور اسلوبیات لسانیات کی اطلاقی شاخ ہے تو
اس میں تاثرات اور تعبیرات کی گنجائش کہاں نکلتی ہے۔ اس سلسلے میں یہ کہہ دینا
کافی ہے کہ لسانیات ریاضی اور طبعیات کی طرح مکمل سائنس نہیں ہے۔ اس
کے ڈانڈے جہاں عضویات (Physiology) طبعیات، ریاضی سے ملتے
ہیں وہیں اس کے گہرے رشتے فلاسفی، نفسیات، سماجیات، ادارکی سائنس، ادب
وغیرہ سے بھی استوار ہیں۔ نئی اسلوبیات نے کبھی مکمل طور معروضی ہونے کا
دعویٰ نہیں کیا ہے یہ بعض معاملات میں ادبی تھیوری کے بہت قریب آ رہی ہے۔



اسلوبیات اور ادراکیات

برٹرینڈ رسل کا قول ہے کہ

"How comes it tht human beings, whose contacts with the world are brief and personal and limited, are nevertheless able to kow as much as they do know."

زبان دراصل انسان کی ذہنی کارکردگی کا نام ہے۔ یہ ایک ایسی پوشیدہ ذہنی حقیقت ہے جو کبھی بھی اپنی اصلی صورت میں سامنے نہیں آتی ہے۔ گفتگو، تحریر، اشارات اس انسانی وصف کے اظہار کے تین جداگانہ طریقے ہیں۔ تینوں کی اپنی تحدیدات ہیں جو خوبیاں اور خصوصیات گفتگو میں ہیں وہ تحریر میں نہیں ہیں، جو تحریر میں ہیں وہ گفتگو میں نہیں ہیں اور جو ان دو طریقوں میں ہیں وہ اشارات میں نہیں ہیں اور جو اشاروں میں ہیں وہ اولذکر طریقوں میں نہیں ہیں۔ گفتگو اظہار زبان کا فطری طریقہ ہے اس میں اشاروں کا تعاون بھی شامل ہے۔ جب دو آدمی محو گفتگو ہوتے ہیں تو گفتگو محض ایک گزرگاہ یا ایک موڑ کی

حیثیت نہیں رکھتی ہے۔ یہ دراصل دو ذہنوں کا رابطہ ہوتا ہے۔ دونوں میں جتنی معلوماتی واقفیت گہری ہوگی اتنی ہی گفتگو کی کامیابی احسن طریقے سے انجام پائے گی۔ پھر بھی کچھ رخنوں کے رہنے کی گنجائش رہتی ہے۔

گفتگو ایک سیدھا سادہ عمل نہیں ہے۔ متکلم سے مخاطب تک پہنچنے کے لئے اس کو کئی مرحلوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ ان کی تمام تر تفصیلات کو سمجھنا بے حد مشکل ہے۔ انسان جو سوچتا ہے یا جو خیال اس کے ذہن میں آتا ہے وہ قواعدی اور لفظی صورت میں ڈھلتا ہے پھر یہ عمل اعصابی نظام تک منتقل ہوتا ہے۔ اعصابی نظام مختلف آوازوں، لفظوں اور جملوں کے اعتبار سے مختلف اعضائے تکلم سے وابستہ پٹھوں کو متحرک کرتا ہے اور مختلف اعضائے تکلم ذہنی ہدایات کے تحت الگ الگ شکلیں اختیار کرتے ہیں اور ان اعضا کی مختلف حرکتوں سے گفتگو کا لباس ظاہر ہوتا ہے۔ یہ ہوا کے ذروں اور صوتی لہروں کے ذریعے مخاطب کے باہری کانوں کے راستے سے اندرونی کانوں سے ہوکر مخاطب کے ذہن کی اس فیکلٹی تک پہنچتا ہے جہاں یہ تفہیم کی منزلوں سے گزرتا ہوا اپنے منتہا کو پہنچتا ہے۔ ان تمام مرحلوں کے مطالعے کے لئے الگ الگ سائنسی شعبے ہیں مثلاً ادراکی سائنس، عضویات، مطالعۂ اعصاب، طبعیات اور نفسیات۔ زبان کے مطالعے کے لئے ان علوم سے شناسائی ضروری ہے۔

گفتگو کے برعکس تحریر ایک ہدایتی عمل ہے اس کے اکتساب کے لئے رسمی تربیت کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ زندگی میں جتنا بولا جاتا ہے اتنا لکھا نہیں جاتا ہے۔ یوں تو ہر پڑھا لکھا آدمی بعض مقاصد کے حصول کے لئے کچھ

نہ کچھ لکھتا رہتا ہے لیکن سنجیدہ تحریروں کی طرف سبھی متوجہ نہیں ہوتے ہیں۔ ماہرین نے تحریری صلاحیت کی نشو ونما کی تین منزلوں کا تذکرہ کیا ہے۔ پہلی منزل اظہاری ہے اس میں ایک انسان اپنے آپ کو اظہار کرنے کی جستجو میں ہوتا ہے اور کچھ لکھنے کی کوشش کرتا ہے لیکن عموماً اس کو دوسروں کے سامنے لانے سے کتراتا ہے۔ دوسری منزل کچھ ضروری مقاصد کی حصولیابی کی ہے جس کو انگریزی میں Transactional کہتے ہیں۔ تیسری منزل سنجیدہ تحریر ہے۔ ادب کا تعلق بھی اسی منزل سے ہے۔ گفتگو کو اگر کسی الیکٹرانک آلے میں ریکارڈ نہ کیا جائے تو وہ ہوا میں تحلیل ہو کر ختم ہو جاتی ہے لیکن تحریر باقی رہ جانے والی چیز ہے۔ بشرطیکہ اگر اس کو ضائع نہ کیا جائے یا کسی وجہ سے وقت گزرنے کے ساتھ یہ خود بخود ختم ہو جائے۔ ادب تو دوسروں کے لئے ہی لکھا جاتا ہے اور اس کو محفوظ رکھنے کی شعوری صورتیں بھی تلاش کی جاتی ہیں۔

اوپر کہیں اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا کہ ادب ہر اعتبار سے فاصلے یا دوری کی چیز ہے۔ مقام اور وقت کا اس میں کوئی تعین نہیں ہے۔ ایک بار یہ مصنف کے ہاتھوں سے نکل گئی تو اس پر مصنف کے تمام حقوق (سوائے مصنف کی زندگی میں اس کے دوبارہ شائع ہونے کے) ساقط ہو جاتے ہیں۔ روایتی ادبی تنقید میں ایک ادبی تحریر کے پیچھے مصنف کی صناعی صلاحیتوں کو منظر عام پر لانے اور ان کی تحسین شناسی پر ساری توجہ مرکوز کی جاتی تھی۔ اس میں جو چیز معدوم تھی وہ قاری کے تفہیمی جوہر کا اثبات تھا جو ادبی تحریر کو زندگی سے متصف کرتا ہے۔ پچھلے پندرہ بیس برسوں میں نظریۂ قبولیت

"Reception Theory" کی بڑھتی ہوئی مقبولیت اور اثر پذیری کے تحت اسلوبیات نے بھی ادب فہمی کے ضمن میں مصنف کی بے حد اہمیت سے توجہ ہٹا کر قاری کی ان تفہیمی صلاحیتوں کو منظر عام پر لانے کی کوشش کی ہے جو وہ کسی ادبی تحریر کا سامنا کرتے ہوئے ایک منظّم طریقے سے بروئے کار لاتا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے اسلوبیات ادراکی لسانیات (Cognitive Linguistics) اور مصنوعی عقلیت Artificial Intelligence سے اصطلاحات وتصورات مستعار لے کر ادراکی اسلوبیات کے تحت وہ ماڈل تلاش کر رہی ہے۔ جن سے یہ بات سمجھ میں آسکتی ہے کہ دوران قرأت انسانی ذہن کس طرح عمل کرتا ہے اور قرأت اور انسانی ذہن کے درمیان کس طرح ایک رابطہ قائم ہوتا ہے۔

ادب کوئی ایسا معروض نہیں ہے جو ہر دور میں ہر قاری کو ایک ہی نظریاتی واقفیت سے روشناس کراتا ہے۔ یہ کوئی ایسی دستاویز بھی نہیں ہے جو ہر زمانے میں غیر مبدل رہتی ہے بلکہ یہ ایک کثیر الکلام اور تضاداتی کلام کی صورت میں قائم رہتا ہے اور ہمیشہ متن اور قاری کے باہمی رشتے سے اپنی بقا سے متصف ہوتا ہے۔ یوں ہر دور اور قاریوں کی ہر نئی نسل اس کو مبدل وجود بخشتی ہے۔

تحریر کی قرأت کے سلسلے میں ایک قاری اپنے ذہن میں جو مختلف طرح کی معلومات اور آگہی کا خزانہ لے کر آتا ہے اس کو ماہرین نے Schema Theory کا نام دیا ہے۔ اس کو Schemata بھی کہا گیا ہے۔ ادھر اطلاقی لسانیات بالخصوص نئی اسلوبیات میں اس کی طرف خاطر خواہ

توجہ مبذول ہو رہی ہے۔ اس کے تحت نہ صرف کسی تحریر سے متعلق قاری کی تمام تر سابقہ معلومات آجاتی ہیں بلکہ بالعموم وہ تمام تر علمی آگہی جو قاری کے حافظے میں محفوظ ہوتی ہے جس کا تعلق اشیاء تجربات، انسانی بیوہار، اعتقادی نظام، تہذیب اور مختلف طرح کے مظاہرے سے ہے۔ ایک قاری اپنے مطالعے مشاہدے اور انکشاف کے مطابق ہر چیز سے متعلق ایک ذہنی تصویر قائم کر لیتا ہے۔ یہ تصویر اس چیز سے متعلق اس کی اپنے تمام تر تجربات اور مشاہدات پر مبنی ایک قسم کی Prototypical Image ہوتی ہے۔ اس کو ادراکیات کی سائنس میں Idealised Cognitive Model کہتے ہیں۔ یہ کوئی مقررہ یا نہ بدلنے والی تصویر نہیں ہوتی ہے بلکہ اس چیز سے متعلق جو بھی نئی بات اور معلومات اس کے ذہن تک پہنچتی ہیں ان کے مطابق وہ اس کی تصویر کو تبدیل کر لیتا ہے۔ اسی تھیوری کو کئی نام دیئے گئے ہیں مثلاً Scenario' Frame Work' Script وغیرہ لیکن عرف عام میں اس کو Back Ground Knowledge یا اردو میں سابقہ واقفیت کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ سابقہ معلومات کی بدولت سے ہی ممکن ہے کہ ہم متن کو ایک خاص رفتار کے ساتھ پڑھتے ہیں اور عبارت میں چھپے ہوئے ابہام کو بھانپ لیتے ہیں۔ ادبی تحریر میں خاص طور پر ہر بات کو وضاحت کے ساتھ پیش نہیں کیا جاتا ہے۔ قاری کی تفہیمی صلاحیتوں پر محرر کو بھروسہ ہوتا ہے اور اگر وہ اس بھروسے سے انحراف کرتا ہے تو وہ قاری سے ناانصافی یا اس کے ساتھ ناشائستگی کے بیوہار کے مترادف سمجھا جائے گا۔

ہانس رابرٹ جاس Horizon of Expectations کی اصطلاح استعمال کرتا ہے جو Schemata سے ملتی جلتی ہے۔ افق توقعات کے تحت قاری کے ذہن میں زیر مطالعہ متن کے بارے میں پہلے سے ہی ایک شناختی نقشہ ہوتا ہے یا پھر کسی کتاب یا متن کو دیکھ کر اس کے ذہن میں کچھ شناختی نقوش اُبھرتے ہیں ۔ مثلاً ایک داستان کو دیکھ کر یا داستان کا نام سن کر ہی ہمارے ذہنوں میں وہ تمام باتیں آتی ہیں جو داستان کی صنف سے مختص ہیں جن میں خاص طور پر مافوق الفطرت عناصر کی موجودگی ہے ۔ ان کی عدم موجودگی میں داستان کا شاید تصور بھی نہیں کیا جاسکتا ہے۔ داستانوں کا آغاز ہی دیکھئے۔ تقریباً تمام داستانوں کا آغاز ایک ہی نوعیت کا ہے۔ یہاں پر نمونے کے لئے چند اردو داستانوں کا آغاز دیکھئے:

(آغاز داستان در زبان ہندوستان) ایک شہر تھا اس شہر کا ناؤں سیستان (سب رس)

اب آغاز قصے کا کرتا ہوں ۔ ذرا کان دھر کر سنو اور منصفی کرو۔ سیر میں چار درویش کی یوں لکھا ہے اور کہنے والے نے کہا ہے (باغ و بہار)

منظوم داستانوں کا بھی یہی طریقہ ہے

کسی شہر میں تھا کوئی بادشاہ   کہ تھا وہ شہنشاہ گیتی پناہ (سحر البیان)

ایک قصہ عجیب لکھتا ہوں   داستانِ غریب لکھتا ہوں

تازہ اس طرح کی حکایت ہے   سننے والوں کو جس سے حیرت ہے

(زہرِ عشق)

داستانوں کا اختتام بھی یکساں نوعیت کا ہوتا ہے۔ بچھڑے ہوئے مل جاتے ہیں اور زندگی نئی امیدوں اور توقعات کے ساتھ آگے بڑھتی ہے۔ افق توقعات نئے تجربات کے ساتھ بکھر جاتا ہے جب اسی طرح کا بیانیہ نئی صنف، نئی ہیت، نیا اسلوب اور نئے ڈکشن کے ساتھ سامنے آتا ہے مثلاً داستانوی ماحول کی موجودگی میں جب سرشار کا ناول فسانۂ آزاد سامنے آتا ہے جس کو داستان اور ناول کے درمیان ایک کڑی کی حیثیت سے جانا جاتا ہے تو داستانوی روایت پیچھے ہوگئی۔ یہ دوسری بات ہے کہ اس روایت سے بعد کے فکشن نگاروں نے نئے طریقوں سے فائدہ حاصل کیا۔ زندگی سے بھرپور کردار خوجی، جو خود اپنی جسمانی کمزوریوں اور ان سے پیدا شدہ احساس کمتری سے باہر آنے کی کوشش میں اپنے لئے نئی مصیبتوں اور مسائل کو دعوت دیتا ہے۔ اردو فکشن نگاری کا ایک لازوال کردار بن گیا ہے۔ فسانۂ آزاد اردو فکشن نگاری میں ایک نئی طرح ڈالنے میں کامیاب ہوگیا۔ اس کے بعد اردو ناول میں کئی بہترین تجربے کئے گئے۔ امراؤ جان ادا، آگ کا دریا اور ان کے بعد پے درپے کئی ناول آئے جو کہیں نہ کہیں روایت سے انحراف کی روشن مثالیں پیش کرتے ہیں۔ اس طرح اردو فکشن کا Schemata نئی تبدیلیوں سے روشناس ہوا۔ اس پر مستزاد مختصر افسانہ اور اس کے اندر کی تبدیلیوں کا وقوع بھی اس اساسی Schemata کی وسعت کا سبب بن گیا۔ پہلے سے طے شدہ افق توقعات اور ان میں نئی تبدیلیوں کے ظہور کو جاس نے جمالیاتی فاصلے Aesthetic Distance کا نام دیا ہے۔ اس سے تبدیلی افق Horizontal Change بھی کہا گیا۔

دیکھا جائے تو ہیت پسندوں نے بہت پہلے اس کو نا مانوسیت یا Defamiliiaration کا نام دیا تھا۔ فرق یہ ہے ہیت پسندوں نے اس کو زبان کے حوالے سے بیان کیا تھا اور ادراکی ماڈل نے اس کو Cognition سے تعبیر کیا ہے۔ اس ماڈل کی بڑی خوبی یہ ہے کہ اس کے تحت متن کی تفہیم و تشکیل میں مصنف اور قاری دونوں کی شرکت قائم رہتی ہے۔

ادراکی اسلوبیات کے کئی ماڈل سامنے آئے ہیں لیکن یہ ابھی اپنی ابتدائی منزلوں میں ہیں اور ان پر بحث کرنا یا کچھ تفصیلی گفتگو کرنا قبل از وقت ہے۔ مثلاً ایک ماڈل متن (Text) سے متعلق مختلف جہانوں سے ہے جن کو (Text Worlds) کا نام دیا گیا ہے۔ ان میں ایک جہانِ ڈسکورس کا ہے۔ تحریری ڈسکورس میں مصنف، متکلم اور مخاطب دونوں کا کردار خود نبھاتا ہے اور قاری کے ردِ عمل کو پیش بند (Prescribe) کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ ڈسکورس کا خارجی دنیا سے براہ راست ایک تعلق ہوتا ہے اس میں لفظ اور دوسرے متنی اجزا معنی برداری کا کام کرتے ہیں اور وہی معنی لئے جاتے ہیں جن کا ارادہ کیا گیا ہو۔ ان معنوں میں ادبی ڈسکورس خارجی دنیا کا عکاس ہے۔ قاری بھی ایک ہی مدعا اور مقصد کو پانے کی کوشش کرتا ہے۔ دوسرا جہان جس کو متن ہی کا نام دیا جا سکتا ہے یعنی Text World۔ یہاں متن خارجی دنیا اور قاری کے درمیان ایک درمیانہ دار (Mediator) کی حیثیت سے کام کرتا ہے اس میں ضمائر اور دوسرے قواعدی الفاظ خاص کردار ادا کرتے ہیں۔ مثلاً یہ وہ، اس، تم، یہاں، وہاں وغیرہ۔ یہ الفاظ براہ راست کسی خارجی دنیا کو پیش نہیں

کرتے ہیں بلکہ متن کے اندر اپنی حرکیات سے الگ الگ دنیا قائم کر لیتے ہیں۔
یہاں ''میں'' واحد متکلم نہیں رہتا ہے بلکہ Third Person میں تبدیل ہوتا ہے ''تم'' مخاطب کی نمائندگی نہیں کرتا ہے۔ ''یہاں'' کسی مخصوص جگہ کو نشان زد نہیں کرتا ہے۔ قاری کس طرح ان کو سمجھتا ہے اور کون سا سیاق تیار کر لیتا ہے یہ قاری کی مختلف سوچ، نظریہ اور تہذیبی فکر پر منحصر ہے۔ اس کے بعد تیسرا ذیلی جہانوں (Sub-Worlds) کا ہے۔ قاری دوران قرأت ان مختلف جہانوں کے درمیان تفہیمی سطح پر ایک ربط (Link) قائم کر لیتا ہے۔ مثلاً منٹو کے افسانے ''ممد بھائی'' کے ابتدائی چند اقتباس دیکھئے۔ ہر اقتباس ایک الگ منظر، الگ دنیا اور الگ زمانہ دکھاتا ہے۔ اسی افسانے کے یہ ابتدائی چند اقتباس دیکھ لیجئے:

''فارس روڈ سے آپ اس طرف گلی میں چلے جائیے جو سفید گلی کہلاتی ہے تو اس کے آخری سرے پر آپ کو چند ہوٹل ملیں گے، یوں تو بمبئی میں قدم قدم پر ہوٹل اور ریستوران ہوتے ہیں مگر یہ اس لحاظ سے بہت دلچسپ اور منفرد ہیں کہ یہ اس علاقے میں واقع ہیں جہاں بھانت بھانت کی رنڈیاں بستی ہیں''۔

''گلی، ہوٹل، ریستوران اور بھانت بھانت کی رنڈیاں'' اب ذہنی سطح پر ان تصورات کے معنیاتی رشتوں پر غور کیجئے۔ ہوٹل اور ریستوران کے درمیان کا فرق اور ان دو تصورات کے ساتھ بھانت بھانت کی رنڈیوں کے رشتہ، مفہوم پر بھی نظر ڈالئے۔ یہ فکشن کی دنیا ہے۔ ہر لفظ اپنے ساتھ جہات معنی لے کر آتا ہے اور ان کے درمیان ذہنی سطح پر معنیاتی رابطے (Sematic Linkage) ڈھونڈنا قاری کا کام ہے۔

اسی افسانے کا دوسرا پیرائیہ دیکھئے یہ ایک فلیش بیک (Flash Back) کی صورت میں ہمیں ایک اور دنیا میں پہنچا دیتا ہے۔

''ایک زمانہ گزر چکا ہے۔ بس آپ بھی سمجھئے کہ بیس برس کے قریب' جب میں ان ریستورانوں میں چائے پیا کرتا تھا اور کھانا کھایا کرتا تھا۔ سفید گلی سے آگے نکل کر'' پلے ہاؤس'' آتا ہے۔ ادھر دن بھر ہاؤ ہو رہتی تھی۔ سنیما کے شو دن بھر چلتے تھے' چمپیاں ہوتی تھیں' سنیما گھر غالباً چار تھے۔ ان کے باہر گھنٹیاں بجا بجا کر بڑے سماعت پاش طریقے پر لوگوں کو مدعو کرتے تھے۔ آؤ آؤ...... دو آنے۔ فسٹ کلاس کھیل دو آنے میں!''

اسی طرح کے اگلے اقتباس بھی دیکھئے جہاں ان عورتوں کا ذکر ہے جو گاہکوں کی تلاش میں رہتی ہے۔ پھر چنیوں کا ذکر ہے پھر عربوں کا ذکر ہے پھر بمبئی کی شہری زندگی کا تذکرہ ہے اور ایسے ہی ممد بھائی کا تعارف۔

ناول کے مختلف قسطوں کے بارے میں بھی یہ صحیح ہے لیکن قاری ذہنی سطح پر واقعاتی اور معنیاتی رابطوں سے باخبر رہتا ہے۔

ادرا کی اسلوبیات پر بات کرتے ہوئے استعارہ کا تذکرہ کرنا ضروری ہے۔ روایتی گرائمر میں اس کو مختلف صنائع سے جوڑا گیا ہے اور خطابت (Rhetoric) میں اس کو تزئین کاری کی فہرست میں شامل کیا گیا ہے تاہم اس کی اہمیت او افادیت کو زمانہ قدیم سے تسلیم کیا گیا ہے۔ ارسطو کے زمانے سے لے کر آج تک خاص طور پر استعارہ سے متعلق اتنا کچھ لکھا گیا ہے اور نظریات کی اتنی بھرمار ہے کہ عام طالب علم کے پلے میں صرف التباس کے کچھ

نہیں پڑتا ہے۔اس کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ اس کا تعلق انسانی سوچ اور ادراک کی بلند پرواز سے ہے۔ یہ لسانی نظام اور اس کے تفاعل میں بنیادی ڈھانچے کی حیثیت رکھتا ہے۔ چاہے عام گفتگو ہو یا ادبی اظہار کے پیچیدہ پیرائے ہوں اس کی ناگزیریت مسلم ہے۔استعارہ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ اس کا استعمال انسانی سوچ کو مہمیز کرتا ہے اور انسان کو سوچنے کے نئے ڈھنگ عطا کرتا ہے۔ اس میں صرف سفر ہے کوئی حضر اور منزل نہیں ہے۔ آسانی کی خاطر یہاں پر استعارہ کو مختصر طریقے سے سمجھنے کی کوشش کی جائے گی اور یہ دیکھا جائے گا کہ ادراکی اسلوبیات میں استعارے کی کیا اہمیت ہے۔ استعارہ کا کام سوچ کے دو مختلف میدانوں کے درمیان ربط و مطابقت پیدا کرنا ہے۔ یا ایک میدان کو دوسرے میدان میں تبدیل کرنا ہے۔ایک میدان ہدف (Target) ہے اور دوسرا ذریعہ ہے۔ ہدف وہ مدعا اور مقصد ہے جو استعارے کے تحت حاصل کرنا ہوتا ہے اور ذریعہ استعارے کی لسانی ہیئت ہے جس کے تحت اس مدعا اور مقصد کو پکڑنے کی کوشش کی جاتی ہے۔مثلاً اگر کسی کے شدید غصے کو بیان کرنا ہو تو ہم کہتے ہیں وہ آگ بگولہ ہوا۔ غصہ مقصد ہے اور آگ بگولہ ذریعہ ہے۔ مقصد تو ایک ہی ہوتا ہے لیکن اس کو بیان کرنے کے بہت سے ذریعے ہوتے ہیں۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ ''اپنے آپ میں نہ رہا''، ''آپے میں نہ رہا''، ''لال انگارہ ہو گیا' لال پیلا ہو گیا' کریلے پر نیم چڑھا ہو گیا۔ آگ پھونک رہا ہے' آگ لہکار رہا ہے۔ یہ تمام استعارے غصے سے متعلق ہیں۔لیکن یہ تمام استعارے اتنے گھس چکے ہیں کہ ان کی حساسیت کی طرف

اکثر ذہن جاتا ہی نہیں ہے اور یہ اکثر عام گفتگو میں کثرت سے استعمال ہوتے ہیں۔ ادب اور بالخصوص شاعری میں نئے، انوکھے اور ان چھوئے استعاروں کا استعمال کیا جاتا ہے۔ ان نادر اور تازہ استعارات سے ذہن کی کھڑکیاں کھل جاتی ہیں اور انسانی سوچ کو چیزیں دیکھنے کے نئے زاویے حاصل ہوتے ہیں۔ شاعری میں جب نیا استعارہ استعمال ہوتا ہے تو سیاق بھی بدل جاتا ہے۔ مثلاً غالب کا یہ شعر دیکھئے اس میں ''تند خُو'' کا استعمال کس طرح ہوا ہے اور کیسا ایک جاذب نظر سیاق قائم ہوا ہے

نہ شعلہ میں یہ کرشمہ، نہ برق میں یہ ادا
کوئی بتاؤ کہ وہ شوخِ تُند خُو کیا ہے؟

منٹو کے افسانے ''موزیل'' میں ترلوچن کے غصے کو کیسے بیان کیا گیا ہے:

اب ترلوچلن کی داڑھی میں چنگاریاں بھڑ کنے لگیں''

استعارہ مجردات اور خیالات کی تجسیم کاری بھی انجام دیتا ہے۔ اس سے انسان کی ذہنی کارکردگی سے متعلق نئی بصیرتیں بھی منظر عام پر آتی ہیں۔ تجسیم کاری کا یہ عمل شاعری کا خاص تفاعل ہے۔ غالب کے ہی یہ چند اشعار دیکھئے:

نہ اتنا بُرشِ تیغِ جفا پہ ناز فرماؤ
مرے دریائے بیتابی میں ہے اک موجِ خوں وہ بھی

بوئے گُل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشان نکلا

رو میں ہے رخشِ عمر، کہاں دیکھیئے تھمے

نے ہاتھ باگ پر ہے، نہ پا ہے رکاب میں

اقبال کی نظم ''ذوق وشوق'' کا پہلا شعر بھی توجہ چاہتا ہے

قلب ونظر کی زندگی دشت میں صبح کا سماں

چشمۂ آفتاب سے نور کی ندیاں رواں

نئے شاعروں کے ہاں معاصر زندگی سے متعلق نئے استعارے ملتے ہیں

ہمارے گھر کی دیواروں پر ناصر

اُداسی بال کھولے سو رہی ہے

(ناصر کاظمی)

ہر ایک سمت سے اُڑ اُڑ کے ریت آتی ہے

ابھی ہے زور وہی دشت کی ہواؤں میں

دھواں دھواں سی ہے کھیتوں کی چاندنی باقی

کہ آگ شہر کی اب آ گئی ہے گاؤں میں

(باقی صدیقی)

چھپا کے رکھ دیا پھر آگہی کے شیشے کو

اس آئینے میں تو چہرے بگڑتے جاتے تھے

(کشور ناہید)

استعارے میں جیسا کہ اوپر کی مثالوں سے بھی پتہ چلتا ہے کسی خاص کیفیت کو بیان کرنے کے لئے کسی دوسرے شعبے کی لفظیات سے کام لیا جاتا

ہے مثلاً عاشق کو اس بات کا گلہ ہے کہ سب لوگ اس کے حال سے واقف ہیں اور اگر کوئی بے خبر ہے تو اس کا محبوب۔ لیکن اس کے اظہار کے لئے وہ باغ کا نقشہ کھینچتا ہے۔ میر کا یہ شعر دیکھئے

پتا پتا بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

انسانی ذہن کی خاصیت یہ ہے کہ نئے حالات و واقعات کا بھی وہ استعاراتی انداز میں ہی ادراک کرتا ہے۔ کہنے کا مطلب یہ بھی ہے کہ انسانی سوچ اساسی طور پر استعاراتی ہے۔ آج کل کورنا وائرس کی جو بیماری پھیلی ہوئی ہے (خدا کرے اس کی جلد روک تھام ہو جائے) اس کو لوگ مختلف انداز سے دیکھتے ہیں۔ اس کو وبا بھی کہتے ہیں، قہر الٰہی بھی کہتے ہیں اور اللہ کا عذاب بھی کہتے ہیں۔ اس کو جنگ یہاں تک کہ تیسری جنگ عظیم سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ دشمن نمبر ایک بھی کہا جا رہا ہے۔ قاتل اور زحمت بھی کہا گیا۔ ایک خاص بات یہ ہے کہ اس کو ''صفائی'' اور Change کا نام بھی دیا گیا ہے۔ صفائی ان معنوں میں کہ ماحول میں ہر لحاظ سے جو کثافت پیدا ہوگئی ہے چاہے پولیشن کی صورت میں، اخلاقی اقدار کی گراوٹ کے سبب سے، مذہبی منافرت کی وجہ سے، لوگوں کی بھیڑ سے، قوموں اور ذاتوں کو کمتر جاننے سے وغیرہ۔ اس میں بہت حد تک کمی آئی ہے۔ Change اس لحاظ سے انسان کو اپنی ناپائیداری، سائنس اور ٹیکنالوجی کی تحدیدیت اور قدرت کی گرفت کا شدید احساس ہونے لگا ہے۔ انسان کو احساس ہو گیا ہے کہ اس کے ہاتھ میں سب کچھ ہونے کے باوجود کچھ بھی نہیں ہے۔

ہے مشتمل نمودِ صور پر وجودِ بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

دیکھیئے غالب کا یہ شعر جو اُوپر بھی دیا گیا ہے کرونا وائرس پر کتنا صادق آتا ہے

رو میں ہے رخش عمر، کہاں دیکھیۓ تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

اس شعر کو ایک مختصر سی نظم میں بالکل ان ہی الفاظ میں یہچے پیش کیا جاسکتا ہے۔ نظم کا عنوان کووڈ ۱۹ رکھا جاسکتا ہے

کووڈ۔۱۹

رو میں ہے
رخشِ عمر
کہاں دیکھیۓ
تھمے؟

نے ہاتھ باگ پر ہے
نہ پا ہے
رکاب میں

اس شعر میں پہلے مصرعے کے الفاظ کو ایک رفتار کے ساتھ آگے کی طرف یا دوڑ کی صورت میں دکھایا گیا ہے۔ کرونا وائرس ایک تیز گھوڑے کی طرح سرپٹ دوڑ رہا ہے۔ کوئی اس کو روکنے والا نہیں ہے۔ اُمید یہی ہے کہ

کہیں کسی جگہ پہنچ کر تھک جائے۔ ''رخش'' رستم کے گھوڑے کا نام بھی تھا جس کا رنگ سرخ اور سفید تھا اور کچھ کچھ سیاہ مائل۔ یہاں مطلب یہ ہے کہ کووڈ ۱۹ نہ رنگ دیکھتا ہے، نہ مذہب دیکھتا ہے، نہ ملکوں کی سرحدوں سے اسے غرض ہے اور نہ کسی مطلق العنان حکومت کا ڈر ہے۔ اس پر تو ہم سوار ہیں لیکن نہ ہمارے ہاتھ میں لگام ہے اور نہ ہمارے پاؤں رکاب میں ہیں یعنی اس کو قابو کرنے کے ہمارے پاس اسباب ہی نہیں ہیں۔

دوسرے مصرعے میں ''نے ہاتھ باگ پر ہے'' کو ایک ہی لائن میں افقی (Horizontal) اعتبار سے دکھایا گیا یعنی ہاتھ اور باگ سواری کے دوراں ایک ہی حالت یا پوزیشن میں ہوتے ہیں۔ جبکہ رکاب نیچے اور پاؤں رکاب کے اوپر رہتے ہیں۔ اس لئے ان کو عمودی حالت میں رکھا گیا ہے۔ اس اعتبار سے اس نظم کو نہ صرف معنیاتی اعتبار سے دیکھنے کی ضرورت ہے بلکہ ترسیمیات کے اعتبار سے Visualize کرنے کی بھی ضرورت ہے۔ استعارہ ذہنی سطح پر معنیاتی پھیلاؤ کو متحرک کرتا ہے۔ غالب کا شعر ہے جو اوپر بھی دیا گیا ہے

بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل
جو تری بزم سے نکلا، سو پریشان نکلا

اس شعر میں بوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغ محفل اور ''پریشانی'' میں معنیاتی رعایت ہے۔ یہ رعایت پھیلاؤ کی بھی ہے۔ ادب میں معنیاتی پھیلاؤ کی سب سے زیادہ اہمیت ہے۔ اس میں سامنے کے معنی سے کوئی غرض نہیں

ہوتا ہے بلکہ جہاں تک انسانی ذہن پہنچ سکتا ہے اسی بنا پر ادرا کی اسلوبیات میں معنیاتی پھیلاؤ کی بڑی اہمیت ہے یعنی

آ گہی دام شنیدن جس قدر چاہیے بچھائے

نظم ''کوڈ ۱۹'' میں ایک حرف یا ترسیم (Grapheme) ''ز'' کا استعمال ہوا ہے۔ نظم کی پوری فضا کو سامنے رکھتے ہوئے ''ز'' کی جسمانی شکل پر غور کیجیے۔ گھوڑا جب سرپٹ دوڑتا ہے تو اپنے توازن (Balance) کو برقرار نہ رکھتے ہوئے سوار کا سر پیچھے کی طرف رہتا ہے اور دھڑ آگے کی طرف رہتا ہے۔ شعر یا نظم میں جب اسی طرح کے اشاروں (Cues) کی طرف قاری کا ذہن جاتا ہے تو ایک خاص قسم کا جمالیاتی انبساط حاصل ہوتا ہے۔

اس کتاب میں کئی جگہوں پر ''ذہنی ذخیرہ'' کا استعمال ہوا ہے۔ دنیا کی بہت سی زبانوں میں ''ذخیرہ'' انسانی ذہن کے استعارے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ ذخیرے میں رکھی ہوئی چیزوں کا کوئی شمار نہیں ہوتا ہے لیکن جو چیزیں زیادہ استعمال میں ہوتی ہیں وہ سامنے ہوتی ہیں جو چیزیں کم استعمال میں ہوتی ہیں وہ پیچھے ہوتی ہیں اور بہت سی چیزیں ایسی ہوتی ہیں جو یادداشت میں نہیں ہوتی ہیں لیکن جب ضرورت پڑتی ہے تو یاد آتی ہیں اور تلاش بسیار کے بعد مل جاتی ہے۔ انسانی ذہن بھی لفظیات کے ایک بڑے ذخیرے کے مانند ہوتا ہے۔ کچھ الفاظ بہت Active ہوتے ہیں جن کا روزمرہ میں تواتر کے ساتھ استعمال ہوتا ہے اور الفاظ کی ایک بڑی تعداد ایسی ہوتی ہے جو موقع کے اعتبار سے استعمال میں آتے ہیں اور ایک بڑی تعداد ایسی بھی ہوتی ہے جو

Passive ہوتی ہے۔ یہ ذہن میں محفوظ ہوتی ہے کبھی ایک دم سے کوئی لفظ یاد نہیں آتا ہے لیکن کسی معمولی اشارے سے فوراً ذہن میں آجاتا ہے۔ مکالمے کے دوران جب کسی لفظ کا سامنا ہوتا ہے تو پتہ نہیں کتنے لفظوں کے معنوی جہات سامنے آتے ہیں۔ کہتے ہیں کہ انسانی دماغ ہوا سے بھی زیادہ تیز ہے۔

استعارہ صرف شاعری سے مختص نہیں ہے۔ نثر میں بھی خوبصورت اور نادر استعارات کا استعمال ہوتا ہے۔ مثلاً منٹو نے کس طرح تشبیہہ اور استعارہ کو ایک ساتھ ملایا (Blend) کیا ہے

''اسے ایسا لگا کہ ہر شے خالی ہے...... جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی اسٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے شیڈ میں بالکل اکیلی کھڑی ہے......'' (ہتک)

''کلونت کور تیز آنچ پر چڑھی ہوئی ہانڈی کی طرح اُبلنے لگی'' (ٹھنڈا گوشت)

تشبیہہ اور استعارے میں فرق یہ ہے کہ تشبیہہ میں وضاحت ہے اور استعارہ وضاحت چاہتا ہے۔ مومن نے ایک شعر میں تشبیہہ باندھی ہے جس کے بدلے غالب اپنا پورا دیوان دینے کو تیار تھا

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

اس شعر میں گویا ضرور تشبیہہ کے طور پر استعمال ہوا ہے لیکن گویا کے ساتھ اور معنی بھی وابستہ ہیں۔ مثلاً خوش گفتاری، غزل سرا ہونا، مطرب۔ اس کے علاوہ 'جب' کے معنی 'تب' کے بھی ہیں اور کبھی کبھی، گاہے گاہے بھی ہے۔ ان جہات کے طفیل اس شعر کی تقدیر ہی بدل گئی ہے۔

ادراکی اسلوبیات ادب فہمی سے متعلق کئی سوالات بھی قائم کرتی ہے جن کا جواب فراہم کرنا آسان نہیں۔ لسانی نظام جیسا کہ لفظ نظام سے ہی ظاہر ہے مرتب اور منضبط ہوتا ہے اس کی بدولت اس کے اصولوں میں تخلیقیت (Creativity) اور خلاقیت (Productivity) پیدا ہوتی ہے۔ ماہر لسانیات چارلز ایف ہاکٹ نے اس کو زبان کی اہم خصوصیت بتایا ہے جبکہ چامسکی نے اس کو زبان کا بنیادی پتھر بتایا ہے۔ تخلیقیت سے یہاں مراد ادب اور شاعری کی تخلیقیت سے نہیں ہے بلکہ اصولوں کی تخلیقیت سے ہے۔ انہوں نے اس اصطلاح کو ریاضی کی Generation کے متماثل قرار دیا ہے جس میں محدود وسائل سے غیر محدود استعمال کی گنجائش ہوتی ہے۔ یعنی زبان کے پیچھے محدود اصولوں کا ایک نظام ہوتا ہے جن کی نوعیت ادراکی ہے یعنی ان کا تعلق ہمارے ذہن کے ادراکی نظام سے ہے اس سے یہ مطلب بھی نکالا جاسکتا ہے کہ زبان کے پیچھے جو اصول کارفرما ہیں ان کا ہمارے ذہنی اصولوں سے گہری مطابقت ہے۔ یہ انہی اصولوں کی بدولت ہے کہ ہم بچپن میں بغیر کسی رسمی تدریس کے کوئی بھی زبان جو ہمارے ماحول میں بولی جاتی ہو اس کو کھیلتے کھیلتے سیکھ لیتے ہیں۔ یہ اصول زبان کا بنیادی ڈھانچا فراہم کرتے ہیں اور ان کی نوعیت Constitutive ہے Regulative نہیں ہے۔ Regulative اصولوں میں وقت وقت کے ساتھ بدلنے کی گنجائش رہتی ہے جبکہ تشکیلی اصول منضبط ہوتے ہیں۔ اگر ان میں معمولی تبدیلی کا بھی امکان پیدا ہوتا ہے تو اس تبدیلی سے متعلق پورا نظام متاثر ہوتا ہے۔

ادب کے بھی اپنے اصول ہیں۔ ان اصولوں کی بنیاد پر ہم کسی بھی متن کے ادبی تفاعل کو دیکھ سکتے ہیں مثلاً بحر، قافیہ، رعایت لفظی و معنوی، پلاٹ، کردار، صوتی تنظیم، اصناف ادب وغیرہ۔ سوال یہ ہے کہ یہ اصول ادراکی ہیں یا تہذیبی و رسمی ہیں یا کسی طرح کے بھی ادبی اصول کیا ہمارے ادراکی نظام کی بھی نمائندگی کرتے ہیں اور کیا ایک ادبی متن میں لسانی اصولوں اور ادبی اصولوں میں مماثلت ہے۔ استعارے کے سلسلے میں اوپر ہم نے دیکھ لیا کہ اس میں لسانی اصولوں (جو ظاہر ہے کہ ادراکی ہیں) اور ادبی اصولوں میں گہری مطابقت پائی جاتی ہے۔ اسی طرح سے تشبیہ، مجاز مرسل، ابہام، غیر قطعیت، آئرنی وغیرہ پر اس طرح کی تحقیق کی جاسکتی ہے اور ایسے امکانات کی حصولیابی ہماری ادب فہمی کے جمالیاتی عناصر کو مہمیز کر سکتے ہیں۔ یہاں پر اقبال کی نظم ''لالۂ صحرا'' کا یہ مصرعہ ذہن میں آتا ہے۔

خالی ہے کلیموں سے یہ کوہ و کمر

ادبی سطح پر اس میں تین لفظوں کے شروع میں ترسیم یا صوت 'ک' کا استعمال کیا گیا۔ یوں ایک صوتی تنظیم پیدا کی گئی ہے لیکن اس کا لسانی اور معنوی سطح پر بھی ایک گہرا تعلق قائم ہوا ہے۔ کوہ و کمر پہاڑوں کے سلسلے کو کہتے ہیں جس میں پہاڑوں کی چوٹیاں اور ان کے درمیان نشیبی حصے (کمر) بھی شامل ہیں۔ کمر کی جگہ پر کسی دوسرے لفظ کا استعمال نہ صرف صوتی تنظیم کو بگاڑ دیتا بلکہ معنی کی خوبصورتی بھی متاثر ہوتی اور تجسیمیت کا حق بھی پورا نہیں ہوتا۔ یہاں پر انسانی ذہن کے لسانی استعداد پر بھی غور فرمائیے کہ انسان زبان کے استعمال

میں اپنے جسم کے مختلف اعضا کے ذریعے دوسری اشیا کی بناوٹ اور ماہیت کو بھی سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ مثلاً ہم سوئی کی آنکھ، صراحی کی گردن، میز کی ٹانگیں، کرسی کے بازو وغیرہ کہتے ہیں۔ درج بالا شعر میں اقبال نے پہاڑوں کی چوٹیوں کے درمیان نشیبی حصے کو 'کمر' کہا ہے۔ اب انسان کی پیٹھ کو دیکھیے "کمر" دائیں بائیں کے اُبھرے حصوں کے درمیان نشیبی حصے کو کہتے ہیں۔

عجز سے اپنے یہ جانا کہ وہ بدخو ہوگا
نبضِ خس سے تپشِ شعلۂ سوزاں سمجھا



اسلوبیات اور برغمیات

لسانیات میں زبان کے مطالعے کے تین خاص پہلو ہیں جو ایک دوسرے سے الگ نہیں ہیں۔ زبان کی تحقیق سے متعلق یہ تین ذیلی نظریے بھی ہیں جو ایک بسیط اور جامع نظریہ لسان کا حصہ ہیں۔ ایک یہ کہ زبان کیا ہے؟ اس کی ماہیت کیا ہے؟ بقول چامسکی زبان انسانی ذہن کا عکاس ہے۔ اس کا جامع مطالعہ انسانی ذہن کی پوشیدہ صلاحیتوں کا مطالعہ ہے۔ ان کے مطابق

> "There are a number of questions which might lead one to undertake a study of language. Personally I am primarily intrigued by the possibility of learning something, from the study of language, that will bring to light inherent properties of the human mind."

زبان کی تحقیق سے متعلق یہ مسئلہ محض ماہرین لسانیات کی دلچسپی کا باعث نہیں ہے بلکہ یہ دیگر علوم کے ماہرین کی توجہ کا بھی مرکز ہے۔ اس کے مطالعے کی کوئی سرحد نہیں ہے۔ مطالعے کا دوسرا پہلو زبان کی ساخت سے متعلق

ہے۔اس کو لسانیات میں زبان کا گرائمر بھی کہا جاتا ہے۔اس کے مطالعے کی کئی سطحیں ہیں۔ مثلاً صوتیات، صرف، نحو اور معنیات۔ اکثر ماہرین لسانیات جن میں چامسکی اور اس کے متبعین بھی شامل ہیں۔ زبان کے اسی پہلو کو اپنی خاص توجہ کا موضوع بنائے ہوئے ہیں۔ زبان کی ان مختلف سطحوں پر جو اصول اور ضوابط کام کرتے ہیں ان کے معروضی مطالعے کو توضیحی لسانیات کہا جاتا ہے جو زبان کے اس روایتی مطالعے سے مختلف ہے جس میں صرف زبان کی تاریخ سے بحث کی جاتی تھی۔ اس معاملے میں چامسکی سوسیر کے مقلد ہیں جنہوں نے سب سے پہلے زبان کے تاریخی اور توضیحی مطالعے میں امتیاز پیدا کیا۔

زبان کے مطالعے کا تیسرا شعبہ زبان کے استعمال سے متعلق ہے۔ چامسکی نے جہاں زبان کی ساخت پر خاص توجہ صرف کی ہے وہیں دوسرے ماہرین نے زبان کے استعمال کو زیادہ اہمیت دی ہے۔امریکہ کے مشہور فلاسفر جان سرل نے چامسکی کے نظریۂ ساخت کو ہدف تنقید بناتے ہوئے کہا ہے کہ زبان کو ترسیل کے بنیادی مقصد سے الگ کر کے دیکھنا گویا دل کی ساخت کو گردش خون سے جدا کر کے دیکھنا ہے۔ یہ لسانی تحقیق کے عمل میں بگاڑ پیدا کرنے کے مترادف ہے۔ مشہور برطانوی ماہر لسانیات ایم۔ اے۔ کے ہلیڈے بھی زبان کے مطالعے کے اسی طریقے کا علمبردار ہے جس میں ساخت اور ترسیل کا مناسب توازن موجود ہو۔تاہم ہلیڈے کا نظریہ ترسیل مرکوز ہے۔ لسانیات کے جس شعبے میں ''زبان کے استعمال'' کا مطالعہ کیا جاتا ہے یعنی موقع اور محل یا سیاق کے مطابق لفظوں اور جملوں کے استعمال کے مطالعے کو برغمیات

(Pragmatics) یا ڈسکورس تجزیات (Discourse Analysis) کہتے ہیں۔ عام روایت کے مطابق نشانات (Signs) کے درمیان رشتوں کے مطالعے کو نحو (Syntax) کہتے ہیں۔ نشانات اور دنیا کے درمیان رشتوں کو معنیات (Semantics) نشانات اور ان کے استعمال کرنے والوں کے درمیان رشتوں کے مطالعے کا نام برغمیات یا عملیات (Pragmatics) ہے۔ مختصر طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ متکلم اور مخاطب کے حوالے سے جو بھی گفتگو کی جائے اس کے تجزیے کو برغمیات یا ڈسکورس تجزیہ کہتے ہیں۔

ڈسکورس کے بغیر انسانی دنیا کے بارے میں سوچنا جیسے زبان کے بغیر دنیا کا تصور کرنا ہے۔ ہر چند کہ ڈسکورس اور زبان لازم ملزوم ہیں تاہم ڈسکورس کو دوسرے معنوں میں بھی استعمال کیا جارہا ہے مثلاً آج کل تانیثی ڈسکورس کی بات کی جاتی ہے جس میں عورتوں کے جائز حقوق اور پدری سماج میں ان کی غیر مثبت موجودگی پر گفتگو کی جاتی ہے۔ یہاں زبان کے حوالے کی کوئی کلیدی اہمیت نہیں ہے۔ ڈسکورس سے متعلق مختلف النوع تعبیرات سے قطع نظر لسانیات میں زبان مختلف لفظوں، علامتوں، نشانوں اور جملوں کا کوئی خود مختار نظام نہیں ہے بلکہ یہ ہماری ذہنی، سماجی، تہذیبی، معاشرتی اور مذہبی زندگی سے مضبوطی کے ساتھ جڑی ہوئی ہے۔ انسان جو کچھ بھی ہے وہ اس کی لسانی زندگی پر ہی منحصر ہے۔ اس اعتبار سے برغمیات کا شعبہ نہ صرف وسیع اور کشادہ ہے بلکہ مشکل الحصول بھی۔

برغمیات زبان کو ایک کُل کی حیثیت سے دیکھتی ہے۔ اس میں ترسیل

سے متعلق وہ عناصر بھی شامل ہیں جو قواعد اور معنیات کے دائرے میں نہیں آتے ہیں۔ اس میں نہ صرف حقیقی ترسیلی ضروریات کے تحت زبان کا مطالعہ کیا جاتا ہے بلکہ اس میں یہ بھی دیکھا جاتا ہے کہ ہم اپنے اغراض و مقاصد کے حصول کے لئے کیسے زبان کا استعمال کرتے ہیں۔ اس لئے سیاق کی اہمیت ناگزیر ہے۔

سوال یہ ہے کہ لسانیاتی ڈسکورس کے تحت ادبی ڈسکورس سے کیا مراد ہے اور یہ دوسرے غیر ادبی ڈسکورسز سے کس طرح مختلف ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو ایسا کوئی خاص طریقہ نظر نہیں آتا ہے جس کی بنیاد پر ادبی ڈسکورس کو دوسرے غیر ادبی لسانی ڈسکورسز سے الگ اور منفرد مقام دیا جائے۔ اعتراض کرنے والوں کا دعویٰ یہ ہے کہ زبان کے لفظی سرمائے میں کوئی بھی ایسا لفظ نہیں ہے جو خالص ادبی مرتبہ اور مقام رکھتا ہو۔ یوں تو کہا جاتا ہے کہ ادبی زبان میں تشبیہات، استعارات، علامتوں اور پیکروں کا استعمال ہوتا ہے لیکن گفتگو کی زبان بھی ان اوصاف سے خالی نہیں ہوتی ہے۔ یہاں پر سماجی لسانیات کی ایک اصطلاح کو متعارف کرانا بے جا نہیں ہوگا۔ اس کی طرف اس کتاب کے پہلے باب میں ایک ہلکا سا اشارہ کیا گیا ہے۔ اس اصطلاح کا تعلق زبان کے استعمال سے ہی ہے اور اس کا نام رجسٹر ہے۔ رجسٹر سچویشن کے تحت زبان کے استعمال کا نام ہے۔ سچویشن چونکہ متغیر ہے اس لئے رجسٹر بھی اس کے مطابق تبدیل ہوتی ہے۔ وضاحت کے لئے سماجی لسانیات کی ہی ایک اور اصطلاح ''بولی'' (Dialect) کا تذکرہ کرنا بھی یہاں ضروری ہے۔ بولی کا تعلق استعمال کرنے

والے کے ساتھ ہے جبکہ رجسٹر استعمال سے متعلق ہے یعنی خاص موقعے پر خاص حالات میں خاص موضوع پر ایک متکلم یا مصنف کس طرح زبان کو استعمال میں لاتا ہے۔ بولی ایک بولنے والے کی سماجی، تہذیبی، علاقائی، مذہبی وابستگی کے ساتھ ساتھ اس کی تعلیمی استعداد کا بھی پتہ دیتی ہے جبکہ رجسٹر چونکہ ایک خاص سچویشن میں ایک خاص موضوع سے متعلق ہے اس لئے یہ خاص قسم کی لفظیات اور خاص قسم کے رسمی اور غیر رسمی تکلفات پر مبنی ہے۔ اس طرح رجسٹر سیاق کی پابند ہے۔ رجسٹر کی تفہیم کے لئے سیاق سے متعلق تین اہم خصوصیات کو سمجھنا ضروری ہے جن کی طرف Systemic Functional Grammer کے مشہور ماہر ہیلڈے اور اس کے رفقا نے توجہ مبذول کرائی ہے۔ ان کے خیال میں سیاق تین عناصر پر مشتمل ایک مرکب تصور ہے

1۔ شعبہ (Field) موضوع جس کے متعلق بات ہوتی ہے یعنی کسی بھی باہمی تعامل کا بنیادی مقصد کیا ہے۔

2۔ رشتہ یا تعلق (Tenor) باہمی تعامل میں شامل شرکاء کے درمیان رشتوں یا تعلقات کی نوعیت۔

3۔ ذریعہ (Mode) ترسیل کا ذریعہ کیا ہے؟ تقریر یا تحریر۔ ایک سادہ سی مثال سے یہ بات کسی حد تک واضح ہو سکتی ہے مثلاً اگر ایک کلاس یا نشست میں افسانے کا استاد افسانے کی صنف پر گفتگو کر رہا ہے تو ایسی سچویشن میں افسانہ شعبہ اور موضوع ہے۔ استاد اور شاگردوں کے درمیان جو رشتہ ہے وہ Tenor ہے اور تقریر ذریعہ ہے۔

اب افسانے پر جو ڈسکورس ہوگا اس میں سیاق سے متعلق یہ تینوں عناصر اثر انداز ہوں گے مثلاً افسانے پر جو بات ہوگی اس میں اسی طرح کی لفظیات ہوگی جو بیانیہ اور اس کی تکنیک کے مطابق ہوگی اور زبان اسی طرح کی استعمال ہوگی جو استاد اور شاگردوں کے درمیان ہونی چاہیے اور ذریعہ گفتگو ہے اس لئے تحریر کی سی استعداد اور سنجیدگی اس میں نہیں ہوگی۔ یہ رجسٹر کسی موضوع سے متعلق بھی ہو سکتی ہے۔اس میں موضوع کی کوئی قید نہیں ہے لیکن سیاق سے متعلق تینوں عناصر اس کی مجموعی حیثیت کو متعین کریں گے۔

ادبی ڈسکورس خالص ایک رجسٹر پر منحصر نہیں ہوتی ہے۔ یہ رجسٹرس کا ایک آمیزہ ہوتا ہے جس کی کئی تہیں ہوتی ہیں مثلاً 'ٹیڑھی لکیر' کا ایک منظر دیکھئے جس میں موضوع اناج بانٹنے کا ہے لیکن الفاظ کہاں کہاں سے اور کس کس شعبے سے لائے گئے ہیں:

"اور دوسرے دن وہ آٹھ بجے روانہ ہوگئی تھی۔اناج بانٹنے میں دو گھنٹے باقی تھے مگر ہجوم کا یہ حال تھا جیسے کسی بڑے دیوتا کے درشن کا جماؤ لگا ہوا ہے۔نوچ کھسوٹ دھکم دھکا بس نہیں جو ایک دوسرے کو نگل جائیں۔ جونہی مندر کے پٹ کھلے خلقت طوفان کے ریلے کی طرح ٹوٹ پڑی۔ "ہٹو ہٹو...... پیچھے ہٹو" پولیس نے کوڑا گھما کر جاتریوں کو پیچھے دھکیلنا چاہا مگر توبہ کیجئے ان دیوتا کی کشش یوں کوڑوں سے کم زور کیا جا سکتا تو پھر مشکل ہی کیا تھی۔ یہ پھڑکتے ہوئے بھوکے خود اپنے ہاتھوں سے جسم کی کھال ادھیڑ لیتے۔ بدن دیکھو تو ایسے سوکھے جیسے گھسے ہوئے کپڑے میں پھچیوں کا ڈھیر لپیٹ دیا ہو مگر ہوس وہ پہلوانوں

جیسی، چاول کا دانہ دیکھتے ہی جسم میں بھوت جاگ اُٹھتے ہیں۔ وہی کھپچیاں جو پٹ کھلنے سے پہلے ٹھیڑے سے بھی زیادہ بے جان ہو رہی تھیں بجلی کی سرعت سے جی اُٹھتی ہیں اور پھر زبانیں تو خدا کی پناہ۔ تیل نہیں ملتا تب تو وہ اس تیزی سے چلتی ہیں اگر دو چار چٹ پٹے نوالے چھو جاتے تو نہ جانے کہاں پہنچتیں"

رجسٹرس کی آمیزش صرف فکشن تک محدود نہیں ہے بلکہ ادب کی تمام اصناف میں بات کسی ایک موضوع یا خیال پر ہوگی لیکن الفاظ دوسرے شعبوں سے لئے جاتے ہیں۔ اقبال کی نظمیں ہوں یا غالب کی غزلیں یہ کیفیت ہر جگہ نظر آئے گی۔ اقبال کی نظم ساقی نامہ کی لفظیات کو دیکھئے کہاں کہاں سے برآمد کئے ہیں۔ دیوان غالب کا پہلا ہی شعر دیکھئے موضوع اگر محدود کیا جائے تو موضوع کیا ہے اور کن الفاظ میں بیان ہوا ہے۔ پال سیمیسن نے اس سلسلے میں کارٹر اور برم فِٹ کا قول نقل کیا ہے جس کو یہاں پر پیش کیا جاتا ہے

" Literary text is almost the only context where different varieties of languages can be mixed and still admitted. Any deviation from norms of lexis and syntax in legal documents would be in admissible......... any non literary linguistic form can be pressed into literary service. Writers will exclude no language from a literary function."

بیسویں صدی کا مشہور روسی تھیوری ساز میخائل باختن ادب کو "Heteroglosia" سے تعبیر کرتا ہے۔ اس کے دوسرے اہم تصورات Dialogism, Polophony and carnival بھی اسی سے جڑے ہوئے ہیں۔

سیاق کی اہمیت کے پیش نظر ڈسکورس کے ماہرین نے اس کو مختلف زاویوں سے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً ورتھ کا خیال ہے کہ متن چونکہ مصنف اور قاری دونوں کے فعال وجود سے تشکیل پاتا ہے اس لئے متن ہی سیاق کو متعین کرتا ہے۔ یہ متن میں پوشیدہ خیال انگریزی کا ہی کرشمہ ہے جو قاری اور مصنف کے درمیان مکالمے کی راہ ہموار کرتا ہے۔ دونوں کی علمی اور ادبی آگہی ہی متن کو زندگی بخشتی ہے جو مشاہدے اور تجربے کو نئی طرح عطا کرتا ہے۔

سپر بر (Sperber) اور ولسن نے سیاق کی فراہمی کا سارا اعزاز قاری کو دیا ہے۔ مشہور فلسفی ایچ۔ پی۔ گریس کے Cooperative Principle سے ماخوذ Relevance Theory کے تحت قاری متن سے اس وقت تک معنی طلبی کی جستجو میں رہے گا جب تک اسے یہ اُمید ہے کہ مصنف نے اس کو موافق قرأت (Relevant) بنایا ہے۔ مصنف کے ذریعے تشکیل کردہ متن سے مصنف ہی سے منسوب جہاں معنی کس طرح قاری آباد کرتا ہے۔ یہ برغمیات کے ماہرین کے لئے ایک مسئلہ بنا ہوا ہے۔ سپر بر اور ولسن کا خیال ہے کہ متن سے اخذ معنی میں دو طرح کے امور شامل ہیں۔ ایک عبارت کی لسانی ہیت سے معنی کی کشید اور دوسرا لسانی ہیت سے برآمد معنی کو جزوی حیثیت دے

کر اس سے وابستہ استنباط تعبیرات کا سلسلہ قائم کرنا۔ اس بارے میں قاری کا قاموسی علم (Encyclopaedic Knowledge) ہی اس کی رہنمائی کا کام کرتا ہے۔

سیاق کی ان مختلف توجیہات کی روشنی میں فیض کی مشہور نظم "ویبقیٰ وجہ ربک" کو دیکھیں تو اس سے متعلق سابقہ معلومات کی ایک لمبی فہرست سامنے آتی ہے جو نظم کی پوری روح کو سمجھنے میں اشارات (Cues) کی حیثیت سے رہنمائی کا کام کرے گی۔ مثلاً فیض نے پانچ سال کی عمر میں قرآن پاک حفظ کرنا شروع کیا۔ مکتب میں فارسی عربی کی تعلیم حاصل کی اور عربی میں ایم۔ اے کیا۔ نظم کے عنوان سے ہی ان کی قرآن فہمی اور عربی پر ان کی دست رس کا اندازہ ہوتا ہے۔ ترقی پسند تحریک سے وابستہ رہے اور ادب برائے ادب کے علمبردار رسالے ادب لطیف کی ادارت میں بھی کئی برس تک شامل رہے۔ 1951ء میں راولپنڈی سازش مقدمے میں گرفتار ہوئے۔ دوسری بار سیفٹی ایکٹ کے تحت 1958ء میں پھر گرفتار ہوئے۔ چنانچہ ان کی بہت سی نظمیں زمانۂ قید کی یادگار ہیں۔ اس طرح کی باتیں فیض کی اس نظم کو سمجھنے میں مدد کر سکتی ہیں اور ان تمام باتوں کا اس نظم پر خاصا اثر دیکھا جا سکتا ہے۔ نظم کا عنوان سورۃ الرحمٰن کی ستائیسویں آیت ویبقیٰ وجہُ ربکَ ذوالجلالِ والاکرام ہے (ترجمہ: صرف تیرے رب کی ذات جو عظمت اور عزت والی ہے باقی رہ جائے گی باقی سب فانی ہے)

اب نظم کا یہ حصہ دیکھیے:

بس نام رہے گا اللہ کا
جو غائب بھی ہے حاضر بھی
جو منظر بھی ہے ناظر بھی

نظم کا مضمون سورۃ القارعہ سے ماخوذ ہے۔ القارعہ قیامت کے مختلف ناموں میں سے ایک ہے۔ القارعہ کے معنی کھڑ کھڑا دینے والی کی ہے۔ قیامت اپنی ہولناکیوں سے دلوں کو بیدار اور اللہ کے نافرمانوں کو عذاب سے خبردار کرے گی جیسے دروازہ زور زور سے کھٹکھٹانے والا کرتا ہے۔ یہاں پر عربی متن کے بجائے اس سورۃ کا اردو ترجمہ پیش ہے:

''کھڑ کھڑا دینے والی' کیا ہے وہ کھڑ کھڑا دینے والی' تجھے کیا معلوم ہے کہ وہ کھڑ کھڑا دینے والی کیا ہے (تکرار قرآن پاک کے اسالیب کی ایک خصوصیت ہے) جس دن انسان بکھرے ہوئے پروانوں کی طرح ہو جائیں گیا اور پہاڑ دھنے ہوئے رنگین اون کی طرح ہو جائیں گے۔ پھر جس کے پلڑے بھاری ہوں گے وہ دل پسند آرام کی زندگی میں ہوگا اور جس کے پلڑے ہلکے ہوں گے اس کا ٹھکانا ہاویہ (جہنم کا ایک نام) ہے۔ تجھے کیا معلوم کہ وہ کیا ہے؟ (استفہام کی شدت) وہ تند و تیز آگ ہے۔ فیض کی پوری نظم یہ ہے:

ویبقیٰ وجہ ربک

ہم دیکھیں گے
لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے
وہ دن کہ جس کا وعدہ ہے

جو لوحِ ازل میں لکھا ہے
جب ظلم و ستم کے کوہ گراں
روئی کی طرح اڑ جائیں گے
ہم محکوموں کے پاؤں تلے
جب دھرتی دھڑ دھڑ دھڑ کے گی
اور اہل حکم کے سر اوپر
جب بجلی کڑ کڑ کڑ کے گی
جب ارض خدا کے کعبے سے
سب بت اٹھوائے جائیں گے
ہم اہلِ صفا، مردودِ حرم
مسند پر بٹھائے جائیں گے
سب تاج اُچھالے جائیں گے
سب تخت گرائے جائیں گے
بس نام رہے گا اللہ کا
جو غائب بھی ہے حاضر بھی
جو منظر بھی ہے ناظر بھی
اُٹھے گا انا الحق کا نعرہ
جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو
اور راج کرے گی خلقِ خدا

جو میں بھی ہوں اور تم بھی ہو

اس نظم کے کئی سیاق ہیں اور کئی سیاق پہنائے جا سکتے ہیں۔

سیاق نمبر 1...... نظم دنیا کی بے ثباتی کی طرف اشارہ ہے اور قیامت کی یقینی آمد جس کا وعدہ کیا گیا' اس کی لازمیت کو بیان کرتی ہے۔ یہ یوم دین ہے اور اللہ مالک یوم دین ہے اور اس دن سوائے اللہ کے کسی کی بادشاہت نہیں ہوگی۔ قیامت کی ہولناکیاں دل دہلانے والی ہوں گی اور قیامت خیز منظر ہوں گے۔ خدا سے ڈرنے والے نیک بندوں کی تاج پوشی ہوگی۔

سیاق نمبر 2...... ترقی پسند ادب کی مخصوص آئیڈ ولوجی جس کا فیض خود ایک حصہ رہے ہیں جس کے تحت ٹھکرائے ہوئے غریب مزدوروں کو نوید دی جارہی ہے کہ اب ظلم وستم کے تمام پہاڑ گر جانے والے ہیں اور حکومت میں ان کی حصہ داری لازمی ہے۔ وہ دن دور نہیں ہے اور اس کے واقع ہونے میں کوئی شبہ نہیں ہے۔

سیاق نمبر 3...... ڈکٹیٹر شپ بالخصوص ایک متعلق العنان حکمران کی انتظامی پالیسیوں کے خلاف لکھی گئی نظم ہے جس کے ختم ہونے کی قوی امید کے ساتھ اس کے قائم کئے گئے نظام کے بکھر جانے کو بیان کیا گیا ہے۔

سیاق نمبر 4...... حالیہ دنوں میں اس نظم کو خالص اجتماعی رنگ دیا گیا اور اس کو احتجاج کی ایک علامت کے طور پر دیکھا گیا۔ جب جواہر لعل یونیورسٹی نئی دہلی میں طلبا اور یونیورسٹی کے درمیان کسی بات پر تکرار سامنے آیا تو یونیورسٹی کے ہی ایک خاص صلاحیت کے طالب علم نے یونیورسٹی کی سیڑھیوں پر اس نظم کو

احتجاج کے طور پر گایا اور پھر طلبا کی ایک بڑی تعداد اس میں شامل ہوگئی۔ دیکھتے ہی دیکھتے اس کی لے شدت اختیار کرگئی جس سے حکام وقت نے بھی اپنے لئے ایک چیلنج سمجھ لیا۔ بات یہیں نہیں رکی بلکہ شہریت قوانین ایکٹ کے خلاف شاہین باغ احتجاج کو منظّم کرنے میں بھی اسی نظم کا کلیدی رول رہا۔

سیاق نمبر5...... یہ نظم اس لئے بھی زیادہ کنٹروسی کا باعث بن گئی جب ایک خاص مذہب اور خاص سیاسی نظریے سے وابستہ چند افراد نے اس کو Islamophobia کا رنگ دینے کی کوشش کی اور میڈیا میں اس کو کافی اُچھالا گیا۔ اس کی خاص وجہ نظم کے یہ الفاظ جن کو لغوی معنی پہنانے کی کوشش کی گئی

جب ارض خدا کے کعبے سے
سب بت اُٹھوائے جائیں گے

سیاق نمبر6...... یہ صدیوں سے چلے آرہے پدری نظام کے خلاف تانیثی علمبرداروں، نوآبادیاتی نظام کے خلاف لڑنے والوں اور متنازع علاقوں Conflict Area میں رہنے والوں کی نمائندگی بھی کرتی ہے۔

ان مختلف سیاقوں کے ساتھ اس نظم کا ایک خاص سیاق نظریہ رجائیت ہے۔ جس کا فلسفہ یہ ہے کہ بالآخر باطل پر حق کی فتح ہوگی۔ نظم کا پوراTexture اسی یقین کو تقویت عطا کرتا ہے۔ اس نظم میں Deixis کا بے حد خوبصورت استعمال کیا گیا ہے۔ Deixis یعنی اشارہ گُناں یا اشارت حوالگی سیاق میں زبان کے استعمال کا اہم ترین ہتھیار ہے۔ ہر زبان میں اس کے لئے الفاظ کی بڑی تعداد موجود ہوتی ہے۔ شعبہ معنیات اور برغمیات کے درمیان تفریق کی

ایک بڑی وجہ اشارات حوالگی ہی ہے۔ تحریر بالخصوص ادبی متن میں Deixis کس طرح کام کرتے ہیں۔ یہ انتہائی مشکل اور دقت طلب تحقیق ہے۔ برغمیات میں Deixis ضمائر کے استعمال کو کہتے ہیں جیسا کہ ہم جانتے ہیں کہ ضمائر کی کئی قسمیں ہیں شخصی، مکانی، زمانی، متعلق صیغہ وغیرہ مثلاً

''میں کل اسی جگہ پر اسی وقت ان کے ہمراہ آپ سے ملوں گا''

اس جملے میں 'میں' ان اور آپ شخصی ضمائر ہیں' کل' اسی وقت' زمانی ضمائر ہیں' اسی جگہ' مکانی ضمیر ہے۔ لیکن ایک مشکل یہ ہے کہ ضمائر ان اور آپ کو واحد تصور کیا جائے یا جمع۔ ظاہر کہ یہ سیاق پر منحصر ہے۔ یہ جملہ بھی دیکھئے

''مجھے اپنی کتاب دیجئے''

اس جملے میں ''اپنی'' کس کی طرف اشارہ ہے میری کتاب جو مخاطب کے پاس ہے یا اس کی کتاب جس کی مجھے ضرورت ہے۔ شاعری میں تو Deixis کے مبہم استعمال سے تعبیرات کی نئی جہتیں اُبھر آتی ہیں۔ مثلاً میر کا یہ شعر

هم ہوئے تم ہوئے کہ میر ہوئے
اس کی زلفوں کے سب اسیر ہوئے

اس میں ''ہم'' کون ہے اور ''میر'' کون ہے ''تم'' کون ہے اور ''اس کی'' اور ''سب'' کس طرف اشارہ ہے چونکہ یہ شعر سیاق آزاد Context Free ہے۔ اس لئے اس کو کوئی بھی سیاق دیا جا سکتا ہے۔ تاہم فکشن میں Deixis کا کردار بالکل الگ نوعیت کا بھی حامل بن جاتا ہے۔

اب فیض کی نظم کی طرف آیئے۔ اس کے سیاق آزاد ہونے کی سب سے بڑی وجہ ضمائر کا استعمال ہے۔ اس لئے سیاق کی فراہمی قاری کی اپنی فکر، آئیڈولوجی اور مختلف موقعے پر اس کی الگ سوچ اور اس کے الگ ردعمل پر منحصر ہے۔

ضمائر سے مملو اس نظم میں صیغۂ مستقبل کا خوبصورت استعمال کیا گیا ہے۔ اس صیغے میں یقین اور اعتماد ہے جس کا تکرار کے ساتھ نظم کے شروع میں ہی اظہار کیا گیا ہے۔ ہم دیکھیں گے

لازم ہے کہ ہم بھی دیکھیں گے

اس اعتماد کو تاکیدی لفظ "بھی" سے اور مہمیز کیا گیا ہے۔ ایک سوال یہاں پر اُبھرتا ہے کہ یہاں پر دو جگہوں پر شخصی ضمیر "ہم" کا استعمال کیا گیا ہے۔ کیا یہ دونوں ہم معنی ہیں یعنی کیا یہ دونوں "ہم" ایک ہی "ہم" کی طرف اشارہ ہیں یا الگ الگ "ہم" کی طرف۔ اس کے بعد "دن" کو مرکز توجہ بنا گیا ہے اس کو "وہ دن" کہا گیا ہے۔ ضمیر "وہ" کی کوئی شکل متعین نہیں۔ ایک بات کی طرف یہاں اشارہ کرنا مناسب رہے گا کہ زبان کی ایک اہم خصوصیت اخراجیت Displacement ہے یعنی زبان کے استعمال میں اخراج زمان و مکان بھی ہے جس کی عمدہ نمائندگی ضمائر کرتے ہیں۔ اردو میں ضمیر "وہ" دوری کا ہے لیکن یہ دوری ماضی اور مستقبل دونوں کے لئے ہے۔ نظم میں وہ دن ظاہر ہے مستقبل سے متعلق ہے لیکن اس میں مدت کا کوئی تعین نہیں ہے۔ تاہم اس 'دن' کو مختلف طریقوں سے سمجھایا گیا ہے اور بیان کیا گیا ہے۔ نظم کے باقی ضمائر مثلاً جس، جو، جب، ہم سب، میں، تم، اس دن کے ارد گرد گھومتے ہیں اور صیغۂ مستقبل

کو بار بار دہرایا گیا ہے تاہم مستقبل کا صیغہ حال میں تبدیل ہوتا ہے جب اللہ کا نام آتا ہے۔

حال کا یہ صیغہ یہاں پر iterative present بن جاتا ہے جس میں حال کے ساتھ ماضی اور مستقبل دونوں شامل ہیں اس لئے صیغہ بے معنی ہو کر رہ جاتا ہے۔ یعنی اللہ کا تصور Tenseless ہے۔ جس کو کمال فن کے ساتھ غائب، حاضر، منظر اور ناظر سے جوڑا گیا ہے۔ منظر کی کوئی مختصر اور محدود تعریف نہیں ہوسکتی ہے اور ناظر کو منظر سے جوڑتے ہوئے ناظر کے معنی صرف نظر رکھنے کے نہیں بلکہ Sustainer کے بھی ہیں۔

برغمیات کا ایک اہم موضوع معنیاتی اُلجھاؤ (Conversational Implicature) ہے لیکن اس موضوع پر براہ راست آنے سے پہلے مشہور برطانوی فلسفی ایچ۔ پی۔ گریس کی تھیوری اصول اشتراک (Cooperative Principle) پر بات کرنا موزوں ہوگا کیونکہ معنیاتی اُلجھاؤ اصل میں اس اصول سے ماخوذ ہے۔ ان کے مطابق کسی بھی کامیاب گفتگو کے لئے شرکائے گفتگو ایک دوسرے کی بات بہتر طریقے سے سمجھنے کے لئے کچھ اصولوں پر کاربند رہنا ضروری سمجھتے ہیں۔ یہ اصول ایک طرح سے لاشعوری نوعیت کے ہیں۔ یہ پہلے سے منضبط شدہ یا باہمی مفاہمت پر مبنی نہیں ہیں اور ایسا بھی نہیں ہے کہ ان کا اتباع ایک دوسرے کے لئے ناگزیر ہے۔ گریس نے ان اصولوں کو چار ضابطوں کے تحت تقسیم کیا ہے۔

1۔ ضابطہ کیمیت (Maxim of quantity) اس کے تحت ترسیل

کے لئے اپنی گفتگو کو اتنی ہی معلوماتی رکھیے جتنی موقع کے حساب سے ضرورت ہو۔زیادہ معلومات فراہم کرنے کی کوئی ضرورت نہیں ہے۔

2۔ضابطہ کیفیت (Maxim of quality) اپنی گفتگو کو صرف سچ کے دائرے میں ہی رکھئے۔ایسا کچھ مت کہیے جس کی سچائی پر آپ کو بھروسہ نہیں ہے اور ایسی کوئی بات نہ کہیے جس کے بارے میں آپ کو ساری معلومات دستیاب نہیں ہیں۔

3۔ ضابطہ مناسبت (Maxim of Relation) وہی کہیے جو ضروری اور مناسب ہے اور موضوع سے ہی متعلق ہو۔

4۔ضابطہ برتاؤ (Maxim of Manner) توڑ مروڑ کر نہ بولیے، ابہام سے پرہیز کیجئے، اختصار کے ساتھ کہیے اور ترتیب کے ساتھ کہیے۔

گرلیس نے کامیاب گفتگو کے لئے اس کو ایک ماڈل کے طور پر پیش کیا ہے اور ظاہری سطح پر لگتا ہے کہ ہم اس ماڈل پر کاربند رہتے ہیں یا پھر کاربند رہنے کی کوشش کرتے ہیں تاہم ایسے موقعوں کی کوئی کمی نہیں ہے جہاں ان پر عمل پیرا ممکن نہیں رہتا ہے یا عمل ہوتا ہی نہیں مثلاً دوستوں کے ساتھ بے تکلف گفتگو میں، پیار و محبت کی باتوں میں، خوش آمد میں، تعریفی تقریروں میں، جھگڑوں میں، گالی گلوچ میں، غیبت میں وغیرہ۔

دفتری میٹنگوں اور ایسی تقریبات جہاں ایک صدر یا چیئرمین ہوتا ہے وہاں ان مختلف ضابطوں کا کم یا زیادہ خیال رکھنا چیئرمین کی ذمہ داری ہوتی ہے۔

اصول اشتراک کی بہت ساری صورتیں ہوسکتی ہیں ان پر بات کرنا

طوالت کا باعث ہوگا۔ لیکن اتنا بتا دینا کافی ہے کہ کبھی کبھی ظاہری سطح پر بھی لگتا ہے کہ اس اصول کی پیروی نہیں ہورہی ہے۔ تاہم غور سے دیکھ کر محسوس ہوگا کہ ان کی معنویت کا خیال رکھا جارہا ہے مثلاً اگر ایک آدمی اپنی بیوی سے یہ پوچھتا ہے کہ ان کا بیٹا ''زید کہاں ہے'' بیوی یہ جواب دیتی ہے کہ ''آج احمد کی منگنی ہے'' یہاں تو ظاہری سطح پر بیوی کے عدم تعاون کا احساس ہوتا ہے اور اوپر کے اصولوں کے مطابق بیوی ضابطوں کا خیال نہیں رکھ رہی ہے لیکن اصل میں وہ پورا پورا تعاون دے رہی ہے لیکن وہ کچھ اور بھی بتا رہی ہے۔ جس سے کچھ اور معنی بھی اخذ ہوسکتے ہیں جن کو الجھاؤیا (Implicature) کہتے ہیں۔

مندرجہ بالا ضابطوں پر عمل پیرا نہ ہونے کی صورت میں جو نتائج سامنے آسکتے ہین ان میں ایک یہ ہے کہ آپ کے پاس ڈسکورس سے الگ ہونے کی کوئی دوسری صورت باقی نہیں رہتی ہے۔ آپ کو ضابطے کی حقیقت معلوم ہے لیکن کوئی مجبوری آپ کو روک رہی ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ آپ کسی خاص غرض سے یا کسی خاص مقصد کے حصول کے لئے ارادتاً جھوٹ بولتے ہیں اور ظاہر ہے کہ آپ کو ضابطوں کی پوری جانکاری ہے۔ تیسری یہ کہ ان اصولوں کی خلاف ورزی کسی جھگڑے کا باعث بن جاتی ہے۔

ضابطوں کی خلاف ورزی کی اہم صورت جس کا ادبی متن کے ساتھ نہایت ہی گہرا تعلق ہے وہ تساحج (Floating) ہے اس میں مصنف اور قاری کی باہمی رضامندی شامل ہوتی ہے۔ اس بات پر دونوں میں اتفاق ہے کہ ضابطوں کی پاسداری نہیں ہورہی ہے لیکن دونوں کے مقاصد کی حصولیابی کا

طریقہ بھی یہی ہے۔اس لئے ترسیل کے ٹوٹنے کا بہت کم امکان رہ جاتا ہےاور یہ اصول اشتراک کے بنیادی اسپرٹ کے خلاف بھی جاتا ہے۔تسامح برتنے کا یہ طریقہ نہ صرف معنی کا سب سے بڑا سبب ہے بلکہ قاری کی ذہنی صلاحیتوں کو جلا بخشنےاور جمالیاتی بصیرت سے سرفراز ہونے کا بھی سب سے اہم وسیلہ ہے۔ تشبیہہ، استعارہ، علامت، پیکر، آئرنی وغیرہ اپنی جدت اور تازگی کا سامان اسی تسامح کے طریقہ، برتاؤ اور مناسبت سے حاصل کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ نئے ادبی تجربوں کے اختراع کے لئے راستہ بھی ہموار کرتا ہے۔وہ چاہے نئے اصناف کو رواج دینے کی کوشش ہو، مروجہ اصناف کے اندر مواد و اسلوب کے لحاظ سے کشادگی اور وسعت کے تجربے ہوں یا کہانی بیان کرنے کے نئے اسالیب ہوں۔ادب میں الجھاؤ (Implications) بلکہ نازک اور باریک الجھاؤں (Weak Implicationes) کی بڑی اہمیت ہے۔سوال یہ ہے کہ ایک قاری الجھاؤ کے اس جال کا سفر کس طرح طے کرتا ہے۔ظاہر ہے کہ قاری کی قاموسی علمی اور ادبی واقفیت اس کی رہنمائی کا کام انجام دیتی ہے۔مختلف الجھاؤں کے اندر ترتیب تلاش کرنا ہی قاری کا فریضہ ہے۔اسی بنا پر پچھلے اوراق میں ایک جگہ پر اس بات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے کہ ادب آرام کرسی کا مطالعہ نہیں ہے اور نہ کسی ایک نشست میں ایک چھوٹے سے چھوٹے ادبی متن کے مطالعے کا نام ہے۔ چہ جائیکہ ایک ہی نشست میں کسی ادبی تحریر پر تحقیقی مقالے کی تحریر کا کام ہو۔ادبی مطالعہ آہستگی اور ٹھہر ٹھہر کے مطالعے کا نام ہے۔ نئی اسلوبیات اسی تقاضے کا نام ہے۔

برغمیات سے متعلق ایک اہم موضوع نظریۂ عمل گویائی (Speech Act Theory) ہے۔ یہ نظریہ گویائی کے عمل کو سیاق اور مناسبت موقع سے الگ کر کے نہیں دیکھتا ہے۔ اس کے تحت ترسیل کی کلہم صورت حال نظر میں ہوتی ہے۔ وہ چاہے شرکائے گفتگو سے متعلق مختلف جزئیات ہوں، ان کی جسمانی و ذہنی نزدیکیاں اور دوریاں ہوں، موضوع پر سابقہ گفتگو کا حوالہ ہو لسانی اور فوق لسانی (Supra segmentals) خصوصیات ہوں۔ تاہم اس بات سے کوئی غرض نہیں کہ بولے جارہے جملے قواعدی ضابطوں کے مطابق ہیں کہ نہیں مقصد صرف گفتگو کی کامیابی سے ہے۔ یہ فطری حالات میں فطری گفتگو کا عمل ہے۔ گزشتہ صدی کی آٹھویں دہائی کے قریب ماہرین اسلوبیات اس نظریے سے دلچسپی کا اظہار کرنے لگے اور اس کا اطلاق مکالمات کے تجزیوں اور صنف ڈراما پر کیا جانے لگا۔ یوں ادب کو ایک ڈسکورس کی حیثیت سے دیکھا جانے لگا جس میں باہمی تعامل کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ادب سے متعلق یہ بیان کہ یہ باہمی تعامل سے عبارت ہے اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اس کی روشنی میں دو طرح کے تعامل (Interactions) کے درمیان فرق کرنا ضروری ہے۔ ایک باہمی گفتگو وہ ہے جو کرداروں کے درمیان واقع ہوتی ہے۔ دوسری وہ جو ان کرداروں کے باہمی گفتگو کے توسط سے مصنف اور قاری کے درمیان وقوع ہوتی ہے۔ یعنی یہ گفتگو میں گفتگو کا عمل ہے۔ ایک گفتگو کا تعلق ڈراما کی دنیا یعنی افسانوی دنیا سے ہے اور دوسری کا تعلق حقیقی دنیا سے ہے، جس میں مصنف اور قاری کا باہمی تعامل شامل ہے۔ دونوں

گفتگو ایک دوسرے میں سمٹ (Embed) جاتی ہیں۔ تاہم گفتگو کی ایک اور سطح بھی ہے جس کا تعلق قاری کی سوچ اور ذہنی ردعمل سے ہے۔ مصنف بیان کرتا ہے، قاری پڑھتا ہے اور تصویر کا خاکہ قاری کھینچتا ہے۔ افسانہ ''ہتک'' کا ایک سین یہاں پر پیش کیا جاتا ہے:

''یہ کہہ کر سوگندھی نے مادھو کی ٹوپی انگلی سے ایک طرف اڑا دی۔ یہ حرکت مادھو کو بہت ناگوار گزری۔ اس نے بڑے کڑے لہجے میں کہا ''سوگندھی''!

سوگندھی نے مادھو کی جیب سے رومال نکال کر سونگھا اور زمین پر پھینک دیا

''یہ چیتھڑے، چندیاں...... اف کتنی بری باس آتی ہے۔ اٹھا کے باہر پھینک ان کو......''

مادھو چلایا ''سوگندھی''

سوگندھی نے تیز لہجے میں کہا ''سوگندھی کے بچے تو آیا کس لئے ہے یہاں''

اس اقتباس کا پہلا جملہ ایک غیر لفظی (Non-Verbal) حرکت ہے جس کو لفظوں میں بیان کیا گیا ہے۔ یعنی بیان کنندہ نے ایک بصری حرکت کو لفظوں کا جامہ پہنایا ہے۔ لیکن تصویر کا خاکہ قاری کے ذہن میں اُبھرتا ہے۔ ''مادھو کی ٹوپی سوگندھی نے انگلی سے ایک طرف اڑا دی''۔ ٹوپی کی معنویت کیا ہے۔ اس کو ہاتھ سے نہیں اُنگلی سے، گرایا نہیں بلکہ ایک طرف اڑا دی۔ بیان

کنندہ نے بتایا لیکن اصل معاملہ قاری کا ہے کہ وہ اس کو Receive کیسے کرتا ہے۔ اس پہلے جملے کے بعد بیان کنندہ مادھو کے ذہن میں داخل ہوتا ہے اور اس کی ذہنی کیفیت کو محض ایک لفظ میں بیان کرتا ہے اور اس کو بڑے کڑے لہجے میں بیان کرواتا ہے۔

اس کے بعد دوسری غیر لفظی حرکت سامنے آتی ہے

''سوگندھی نے مادھو کی جیب سے رومال نکال کر سونگھا اور زمین پر پھینک دیا''

اندازہ کیجیے کہ رومال کے سونگھنے کا عمل، وہ بھی بُری باس والا رومال، بُری باس والی چیز کو جب انسان سونگھتا ہے تو اس کے چہرے کی حالت کیا ہوتی ہے اور اس سے الگ ہونے کا ردعمل کیا ہوتا ہے اس کا اندازہ قاری کرتا ہے۔ اس رومال کو چیتھڑا کہا گیا ہے جو گندی سڑک یا گندگی کے ڈھیر میں پڑا ہوتا ہے۔ اس کے بعد مادھو سے ہی کہتی ہے کہ اس کو باہر پھینک دے۔ سوال یہ ہے کہ کیا واقعی وہ رومال اتنا گندہ تھا یا اس وقت جس ذہنی پراگندگی سے سوگندھی گزر رہی تھی اس کا ردعمل شاید اس کے سوا کچھ اور نہیں ہوسکتا تھا۔ اس کی جو تذلیل ہوئی تھی اس کا ردعمل مادھو کی تذلیل کرنے سے پورا ہوسکتا تھا۔

اس کے بعد سوگندھی مادھو کو کیا کیا سناتی ہے اور کس کس انداز سے سناتی ہے جس سے مادھو جو پہلے چلایا تھا، سہم جاتا ہے اور ایک دم نرم پڑ کر اتنا کہتا ہے:

''سوگندھی! تجھے کیا ہوگیا ہے!''

1972ء کے قریب مشہور ماہر لسانیات ڈیل ہائمز نے چامسکی کے نظریہ استعداد (Linguistic Competence) کے جواب میں استعداد ترسیل (Communicative Competence) کا نظریہ پیش کیا جو بنیادی طور پر زبان کی ترسیلی ضرورتوں کو مرکز توجہ بناتی ہے۔ یہ نظریہ زبان استعمال کرنے والے کی اس اہلیت یا ان صلاحیتوں کو فوکس کرتا ہے جن کے تحت وہ زبان کو رسمی اور غیر رسمی موقعوں پر سیاق کے عین مطابق مناسب لفظوں، جملوں اور لہجے کے مناسب اتار چڑھاؤ کے ساتھ استعمال کرتا ہے۔ کس سوال کا کس طرح جواب دینا ہے؟ کس موقعے پر کس طرح کا رد عمل دینا ہے اور کہاں خاموش رہنا ہے یہ سب کچھ استعداد ترسیل کے موضوعات ہیں۔

ڈیل ہائمز دراصل زبان کو ایک وسیع تناظر میں دیکھنے کی کوشش کرتا ہے جس کا مدعا و مقصد زبان کو چند ذہنی اصولوں کے مجرد نظام تک محدود کرنے اور ان کو استعمال میں لانے کی حد تک مقید کرنا نہیں ہے۔ چامسکی نے اس کو Universal Grammer کا نام دیا ہے۔ چامسکی نے لسانیات کو (Cognitive Pschology) کی ایک شاخ تک محدود کرنے کی بھی کوشش کی ہے۔ اس کے برعکس ڈیل ہائمز ہیلڈے کا ہم نوا بن کر زبان کو سماجی نشانیات (Social Semiotic) کا نام دیتا ہے۔ چنانچہ اسی عنوان کے تحت ہیلڈے چامسکی سے ان الفاظ میں یک طرح کا باغیانہ انحراف کر کے مشہور برطانوی ماہر لسانیات جے۔ آر۔ فرتھ کی روایت کو از سر نو بحث کا موضوع بناتا ہے۔ 1974ء میں شائع شدہ مضمون (Social Semeotic) میں لکھتا ہے:

"Probably the most significant feature of linguistics in the seventies is that man has come back into the centre of the picture. As a species, of course, he was always there, his brain, so the argument ran, has evolved in a certain way - ergo, he can talk. But truly speaking man does not talk; men talk. People talk to each other, it is this aspect of man's humanity, largely neglected in the dominant linguistics of the sixties, that has emerged to claim attention once more."

نظریہ عمل گویائی کا تعلق اسی استعداد ترسیل سے ہے کہ ایک انسان کس طرح مختلف موقعوں پر اپنی لسانی واقفیت کو بروئے کار لاکر زبان کا بہتر طریقے سے استعمال کرتا ہے۔ ڈراما اور مکالموں میں چونکہ وہ فطری پن نہیں ہوتا ہے جو زبان کے عام استعمال میں ہوتا ہے۔ اس لئے کہ ادب اور فکشن کی دنیا میں شعوری طور پر مکالموں کو ترتیب دیا جاتا ہے اور ان مکالموں سے ہمیشہ مدعا آوری کا کام لیا جاتا ہے اس بنا پر ماہرین کا خیال ہے کہ Speech Act Theory سے اسلوبیات میں زیادہ نتیجہ خیز تحقیق برآمد نہیں ہوسکتی ہے۔

نظریہ عمل گوئی کے تحت ہم جب بھی بات کرتے ہیں تو ہم موٹے طور پر تین قسم کے جملوں سے کام لیتے ہیں۔ ایک یہ کہ ہم گرائمر اور ساخت کے

اعتبار سے درست جملہ بول لیتے ہیں۔ اس کو Locutionary Act کہتے ہیں۔ دوسرا یہ کہ آپ ایک جملے سے اصلاً کیا کہنا چاہتے ہیں اس کو illocutionary Act کہتے ہیں اور تیسرا یہ کہ آپ کیا بولتے ہیں اور اصل میں اس کے پیچھے آپ کا کیا مقصد ہے اس کو Perlocutionary Act کہتے ہیں۔ ان کو تین مثالوں سے سمجھایا جاسکتا ہے:

1...... مجھے سو روپے چاہیے Locutionary Act

2...... مجھے سو روپے کی ضرورت ہے مہربانی کر کے کیا آپ مجھے دے سکتے ہیں illocutionary Act

3۔ مجھے اسی وقت گھر پہنچنا ہے مگر جیب میں کچھ نہیں ہے کیا کروں؟ Perlocutionary Act

پہلے جملے میں جو سوال یا گزارش ہے وہ براہ راست ہے، دوسرے میں بلواسطہ ہے اور تیسرے میں صرف اشارہ ہے۔

فکشن اور ڈراما میں جو مکالمات ہوتے ہیں وہ اگرچہ شعوری ہوتے ہیں لیکن کردار سے کردار کی گفتگو انہی تین قسم کے جملوں کے اردگرد گھومتی ہے۔ ماہرین نے ان جملوں کی ہی بنیاد پر جملوں کی اور اقسام کا تذکرہ کیا ہے جن کو Directives, Commissives, Declaration, Representative and Expressive کا نام دیا ہے۔

ہدایتی یا Directives میں بجا آوری کا مقصد ہے۔ یہ عموماً کردار اور کردار کے درمیان ہوتا ہے۔ اس میں کرداروں کی حیثیت کے مطابق

گفتگو انجام پاتی ہے۔ فرمائیشی یا Commissives میں فرمائش' وعدہ' آرزو وغیرہ آتے ہیں۔ اس کا تعلق مستقبل سے ہے اور کرداروں کے درمیان ہی عمل میں آتا ہے اعلانیہ یا Declaratives اس میں انجام دہی مطلوب ہے لیکن یہ بولنے والے کے منصب سے متعلق ہے کہ اس کا اثر کیا ہوگا۔ ظاہر ہے اس کا تعلق بھی کرداروں سے ہے۔

ترجمانی یا Representatives بیانات اور توضیحات سے متعلق ہیں۔ ان میں عموماً بیان کنندہ چاہے وہ کردار کی صورت میں ہو یا راوی کی' زندگی یا دنیا سے متعلق اپنا نظریہ بیان کرتا ہے۔ راوی ضروری نہیں ہے کہ وہ منصف ہو۔ یہ نظریہ ممکن ہے اصل مصنف کے نظریے سے میل بھی نہ کھاتا ہے۔

اظہاری یا Expressive مکالمات میں غم' مسرت' تاسف' حیرت وغیرہ کا اظہار ہوتا ہے۔

ان مختلف جملوں کی پیش کش کو ایک مصنف ڈراما یا ناول میں موضوع' سین اور ضرورت کے مطابق استعمال میں لاتا ہے۔ وہ کسی کیفیت کو بیان کرنے کے لئے راست طریقہ استعمال کرتا ہے یا بلواسطہ طریقہ یہ کرداروں کے باہمی تعامل پر منحصر ہے۔ وہ شائستگی کے طریقے کو اپناتا ہے یا اس کے برعکس وہ اپنی طاقت یا منصب کے مطابق الفاظ کا انتخاب کرتا ہے۔ یا کوئی اور طریقہ یہ سب سیاق متعین کرتا ہے۔ دو کرداروں میں جب گفتگو ہوتی ہے تو وہاں ایک ساتھ کئی سیاق کام کرتے ہیں۔ مثلاً جب دو کردار آمنے سامنے بات کرتے ہیں تو وہاں ایک سیاق نزدیکی یا Physical کا ہے۔ مثلاً افسانہ

"ہتک" کے محولہ اقتباس میں سوگندھی اور مادھو آمنے سامنے بات کر رہے ہیں اس لئے ان کے درمیان جسمانی نزدیکی ہے۔ ٹوپی کا انگلی سے اڑا دینا، جیب سے رومال نکالنا، رومال کا سونگھنا اور پھینک دینا اس کو چیتھڑے کہنا وغیرہ سب اسی سیاق کا حصہ ہیں۔ دوسرا سیاق ان دونوں کے درمیان ذاتی ہے۔ یعنی ان کے درمیان جو تعلق اور رشتہ ہے اس کی نوعیت کیا ہے اور ایک مخصوص واقعے کے ردعمل کے طور پر سوگندھی مادھو سے کیوں ایسا برتاؤ کرتی ہے۔ رشتے اور تعلقات کیسے مخصوص حالات بدلتے ہیں یا حالات کس طرح اثر انداز ہوتے ہیں۔ تیسرا سیاق نفسیاتی ہے مثلاً سوگندھی مخصوص حالات میں کس طرح کا نفسیاتی ردعمل دکھاتی ہے۔ مادھو کیا ردعمل دکھاتا ہے اور جب مادھو سوگندھی کے حد درجہ غضبناک غصے کو بھانپ لیتا ہے تو وہ سہم جاتا ہے اور Imposed نرمی، شائستگی کا اظہار کرتا ہے۔ فکشن یا ڈراما میں جو مکالمے ہوتے ہیں ان کے لفظی انتخاب میں مصنف کا ظاہر ہے، زبردست ہاتھ ہوتا ہے لیکن اس کی ذات ان مکالموں سے Detach رہتی ہے۔ تاہم اس کی نظر قاری پر ضرور ہوتی ہے اسی طرح قاری بھی ان مکالموں کو پڑھ کر اور اس نظریے سے گزرتے ہوئے اپنے آپ کو Detach کرتا ہے لیکن اس کی نظر مصنف پر نہیں رہتی ہے بلکہ اس مخصوص منظر اور کرداروں کے باہمی ربط پر مرکوز ہوتی ہے۔

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ "تو کیا ہے"
تمہیں کہو کہ یہ اندازِ گفتگو کیا ہے؟



اسلوبیات اور سیاسیات

ارسطو، افلاطوں کے مقابلے میں معروضی ذہن کا مالک تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی دلچسپی ان مضامین کی طرف زیادہ تھی جن کا تعلق نیچرل سائنس کے ساتھ تھا اسی رجحان کی بنا پر وہ کل کو اجزا کی مجموعی صورت میں دیکھنے کے روا دار تھے۔ جہاں تک ان کے سیاسی نظریے کا تعلق ہے وہ ریاست سے متعلق افلاطون کے نظریۂ وحدت کو ریاست کی کلہم ترقی کے لئے سم قاتل سمجھتے تھے۔ اس کی وجہ ارسطو کے نزدیک یہ ہے کہ ریاست کوئی ہم رنگ اور یکسان اکائی نہیں ہے بلکہ اس کا سب سے اہم وصف تکثیریت ہے۔ اس میں نہ صرف مختلف قسم کے لوگ رہتے ہیں بلکہ مختلف قسم کے طبقوں اور پیشوں کے لوگ بھی ہوتے ہیں جو ایک دوسرے کے معاون اور ایک دوسرے پر انحصار رکھتے ہیں۔ ریاست کی فلاح کا تصور عمومی نہیں بلکہ تعدد کثرت کی بنیادی ضروریات اور خواہشات کی تکمیل آوری سے مشروط ہے۔ ارسطو جب انسان کو ''سیاسی جانور'' سے موسوم کرتا ہے تو اس کے پیچھے بنیادی طور پر انسان کی بنیادی ضروریات کی تکمیل آوری کی جستجو کا جذبہ کارفرما ہے۔

''سیاسی جانور'' دوسرے مختلف النوع جانوروں سے اس لئے مختلف ہے کہ اس کے پاس زبان نہ صرف ترسیل کا ذریعہ ہے بلکہ امور زندگی کو چلانے اور اپنے لئے موافق حالات و واقعات پیدا کرنے کی خاطر ایک موثر ہتھیار بھی ہے۔ اس کو فنی چابک دستی سے چلانے کے فوائد کی کوئی گنتی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ زبان کو سیاست سے الگ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ سیاست دانوں کے لئے سیاست اگر فن ہے تو زبان اس کا موثر ذریعہ ہے بلکہ زبان میں ہی سیاست چھپی ہے۔

زبان اور سیاست کے مابین رشتے کی اہمیت یوں تو قدیم یونان سے ہی مسلم ہے لیکن بیسویں صدی میں خاص طور پر فلسفہ، اشتراکیت اور پس ساختیات نے اس کے امکانات کو اور زیادہ وسیع پس منظر میں دیکھنے کی کوشش کی۔ جدید لسانیات کے بنیاد گزار ایف۔ دی۔ سوسیر نے بیسویں صدی کی دوسری دہائی کے آغاز میں جس نظریہ لسان کا انکشاف کیا اس کے نتیجے میں دانشوری کی دو بڑی تحریکیں سامنے آئیں جو ساختیات اور پس ساختیات کے ناموں سے مشہور ہیں۔ لانگ (Langue) اور پیرول (Parole) کے درمیان امتیاز برتتے ہوئے سوسیر نے لانگ کی سماجی حقیقت اور پیرول کی انفرادی اہمیت کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ان کے نزدیک لانگ وہ لسانی نظام ہے جس کو مختلف سماجی عوامل مل کر مضبوط بنیاد فراہم عطا کرتے ہیں اور پیرول اپنی طاقت اور ماہیت کا انحصار لانگ کے وجود سے ہی متعین کرتی ہے۔ کوئی بھی انفرادی کوشش لانگ کی تبدیلی کا موجب نہیں بن سکتی البتہ جب کسی انفرادی

کوشش کو لانگ قبول کرتی ہے تو اس کا اثر لانگ کے پورے نظام پر دکھائی دیتا ہے اور بعض اوقات ایک نئے لانگ کی نموپذیری کا سبب بھی بن جاتا ہے۔ سوسیر کے نزدیک لانگ چونکہ ایک سماجی نظام سے منسلک ہے اس لئے اس کے سامنے انفراد کی کوئی معنویت نہیں ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ وہ زبان کے غیر سیاسی کردار کے موید ہیں۔

سوسیر کے نظریہ لسان کا فوری اثر روس کے ادبی اور لسانی حلقوں میں محسوس ہونے لگا چنانچہ روس میں ہیت پسندی کے رجحان سے وابستہ ماہرین نے سوسیر کے نظریے کو اپنے فکری میلان کے بالکل موافق پایا اس لئے اپنی تحقیقی کوششوں میں سوسیر کے افکار سے دلچسپی کا گہرا اظہار کیا۔ تاہم ہیت پسندی کا رجحان اساسی طور پر فلسفۂ اشتراک کی بنیادی روح کے منافی تھا۔ اس لئے ہیت پسندی اور سوسیر کے نظریہ لانگ پر فوراً سوالات اُٹھنے لگے۔ بعد میں انقلاب روس نے ہیت پسندوں کا قافیہ تنگ کیا پھر یہی ہیت پسندی ساختیات کے نام سے یورپ میں سامنے آئی۔ رومن یکوب سن اور لیوی سٹراس جس کے علمبرداروں میں شامل ہیں۔

زبان سے متعلق سوسیر کے ساختیاتی نظریے کی مخالفت کرنے والوں میں جو نام سب سے اہم اور پیش پیش ہے وہ روسی نقاد میخائیل باختن ہے جو ماسکو لنگوسٹک سرکل سے بھی وابستہ رہا ہے لیکن جس شخص نے خاص طور پر براہ راست سوسیر کے نظریے کی مخالفت کی وہ ولوشنوف ہے جس کا پورا نام ویلنٹن این۔ ولوشنوف ہے۔ یہاں پر ایک ابہام ہے جو ابھی تک کسی وجہ سے صاف

نہیں ہوسکا ہے کہ باختن اور ولوشنوف دو الگ الگ شخص ہیں یا ایک شخص ہے جو دو الگ الگ ناموں سے لکھتا تھا۔ اس لئے کہ دونوں کی تحریروں میں گہری یکسانیت اور مماثلت نظر آتی ہے۔ باختن نے سوائے ایک کتاب کے کوئی دوسری کتاب اپنے اصلی نام سے شائع نہیں کی ہے۔ انہوں نے کبھی فلسفۂ اشتراکیت سے اپنی وابستگی ظاہر نہیں کی لیکن ہیت پسندی کی مخالفت کی بنا پر انہیں اشتراکی قرار دیا جانے لگا۔ وہ بہت حد تک یکوب سن سکول سے بھی متاثر تھے۔ ان کی تحریروں کی اصل افادیت اور معنویت کئی دہائیوں تک غیر واضح اور اوجھل رہی۔ یہاں تک کہ ان کی بعض تحریریں فرانسیسی اور انگریزی میں ترجمہ ہوئیں۔ چالیس سال کی بے التفاتی اور گمنامی کے بعد ان تراجم سے باختن ماہرین پس ساختیات کی نظروں میں آگئے۔ پولیٹکس چونکہ پس ساختیاتی فکر کا ایک بہت ہی اہم پہلو ہے اس لئے بھی باختن ان ماہرین کی دلچسپی کا باعث بنا رہا۔ پیٹر بیری نے اپنی کتاب Begning Theory میں پس ساختیاتی فکر سے متعلق تواتر کے ساتھ گردش کرنے والے جن پانچ میلانات کا تذکرہ کیا ہے ان میں پولیٹکس پہلے نمبر پر ہے۔ پس ساختیات کے ضمن میں سیاست کے بارے میں لکھتا ہے

Politics is pervasive

زبان کے سیاسی سماجی کردار کے بارے میں سوسیر اور باختن/ ولوشنوف کے نظریوں میں گہرا اختلاف موجود ہے۔ سوسیر کا موقف جہاں یہ ہے کہ زبان لوگوں کے درمیان سماجی رشتے مضبوط کرتی ہے وہیں

موصوف روسی ماہرین کے نزدیک زبان بکھراؤ کا موجب ہے۔ سماجیات اور سماجی لسانیات کے ماہرین بھی آخر الذکر نظریے کو ہی استناد دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک زبان نمایاں طور پر سراسر متغیر ہے۔ یہ ہر شخص، ہر لمحہ اور ہر قدم پر تبدیل ہوتی رہتی ہے اور یہ ہر مرحلے پر نئی باریکیوں اور نئے الجھاؤں کا سبب بن جاتی ہے۔ ماہرین لسانیات لاکھ کوشش کریں کہ زبان کو ایک متحد کل کی صورت میں دیکھیں، یہ اپنی سیال فطرت کے سبب ہر بندش سے آزاد ہے لیکن اس کا مطلب یہ بھی نہیں کہ زبان کا کوئی نظام نہیں ہے۔ اس بات کی طرف کئی جگہوں پر اشارہ کیا جا چکا ہے کہ زبان قواعدی اعتبار سے جہاں نہایت کسی بندھی ہے وہیں استعمال میں نہایت ڈھیلی ہے۔ زبان کا یہی ڈھیلا پن اس کے سیاسی سماجی کردار کو متعین کرتا ہے۔

سوسیر نے لانگ اور پیرول کے درمیان فرق کرتے ہوئے لانگ کو اساسی اہمیت دی ہے۔ کچھ عرصہ بعد تقریباً اسی طرح چامسکی نے لسانی استعداد (Linguistic Competence) اور لسانی انصرام (Linguistic Performence) میں امتیاز کرتے ہوئے لسانی استعداد کو لسانی انصرام پر فوقیت دی ہے۔ کسی بھی لسانی تھیوری کا آخری ہدف بقول سوسیر کے لانگ اور چامسکی کے نزدیک لسانی استعداد ہونا چاہیے تاہم سماجی لسانیات کے ماہرین کا دعویٰ ہے کہ کوئی بھی لسانی تھیوری اس وقت تک کارگر ثابت نہیں ہو سکتی ہے جب تک زبان کا استعمال اس کی تحقیق کا لازمی حصہ نہیں بن سکتا ہے۔ اپنے لسانی نظریات کی بنیاد پر سوسیر نے زبان کو جہاں سماج سے جوڑا ہے وہیں

چامسکی نے اس کو ذہن سے مربوط کیا ہے۔ ان دونوں کے برعکس باختن ولوشنوف نے زبان کو شخص، وقت اور مقام سے پیوست کیا ہے۔ اس طرح انہوں نے سماجی لسانیات میں زبان کے تغیر پذیر کردار کو نہ صرف قابل التفات بنایا بلکہ سماجی لسانیات کی تحقیق کا دروازہ بھی کھول دیا۔

باختن ولوشنوف زبان کے ہر لفظ اور ہر اظہار کو آئیڈلوجی کے تابع کر دیتا ہے۔ ان کے خیال میں زبان اور آئیڈ ولوجی کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جا سکتا ہے۔ باختن زبان کو کسی بھی صورت میں متعین اور مستحکم نہیں مانتا ہے۔ یہاں تک کہ معنی کی وحدانیت اور اس کی مستقیمیت کو بھی باطل قرار دیتا ہے۔ ان کے نزدیک ترسیل کا سیدہ سادہ اور چھوٹا سا چھوٹا عمل بھی متکلم اور سامع یا محرر اور قاری کے درمیان کم سے کم دو تعبیرات کا حامل ہوتا ہے۔ اسی کو وہ زبان کی دو کرداریت Dialogue کا نام دیتا ہے۔ ان کے نزدیک زبان اپنی سرشت سے ذو مکالماتی ہے اور ادبی تحریریں کثیر مکالماتی ہوتی ہیں۔ جس کو انہوں نے Heteroglosia کا نام دیا ہے۔ ناول بقول باختن کثیر الجہات صنف ادب ہے۔ اس کی معنوی جہتیں اشتراک وتضاد کی عجیب صورت حال کو جنم دیتی ہیں۔ ان کے نزدیک ناول ہی ایک صنف ہے جس میں زبان اپنی بیشتر صورتوں کو منعکس کرتی ہے۔ اپنے مشہور مضمون ''Discourse in the Novel'' میں ناول کی تعریف کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"The novel can be defined as a diversity of social speech types, sometimes

even diversity of languages and diversity of individual voices, artistically organized."

ناول بیشتر صورتوں میں مونولاگ کو ابھرنے نہیں دیتا ہے اور کسی بھی بڑی آواز کے ابھرنے کے امکانات کو یکسر رد کر دیتا ہے۔ ناول کو انہوں نے اپنے ایک اہم تصور کارنیوال سے تعبیر کیا ہے جو ایک ایسا تہوار ہے جس میں ہر طبقہ، ہر ذات، ہر عقیدہ اور ہر سوچ کے لوگ حفظ مراتب کا بالکل خیال نہ رکھتے ہوئے ایک دوسرے سے اس طرح آزادانہ ماحول میں گھل مل جاتے ہیں کہ اس میں نہ کسی سرکاری نظام کا عمل دخل ہوتا ہے اور نہ کسی اور قسم کی ممانعت حائل ہوتی ہے۔ ایسے میں نئے تعلقات اور نئے رشتوں کی نئی صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ ایسا ممکن ہوسکتا ہے کہ حقیقت پسند ناول میں کوئی ایک آواز ابھر کر آسکتی ہے لیکن جدید ناول میں کسی ایک مخصوص اور نمائندہ آواز کے ابھرنے کے امکانات معدوم ہیں۔ اس لئے ناول سے کسی ایک مخصوص موضوع کی کشید لاحاصل ہے۔

"Discourse in the Novel" میں باختن نے زبان کے حوالے سے ناول سے متعلق مختلف مباحث اُٹھائے ہیں۔ ان پر تفصیل سے گفتگو ممکن نہیں ہے لیکن زبان، ادب اور ادبی تنقید پر ان کے نظریہ زبان کے گہرے اور دور رس اثرات مرتسم ہوئے۔ زبان جیسا کہ اوپر بیان ہوا ہے ان کے نزدیک ایک مجرد نظام یا یک نوع وجود نہیں ہے بلکہ مختلف النوع اور متضاد جہتوں کا مرکب ہے جس سے فکر و دانش کے حیرت انگیز کرشمے جنم لیتے ہیں۔ لکھتا ہے:

"Language is not a neutral medium that passes freely and easily into the private property of the speaker's intentions, it is populated - over populated - with the intentions of others. Expropriating it, forcing to submit to one's intentions and accounts, is a difficult and complicated process."

اسی طرح سے ادب کے بارے میں یہ کہنا کہ یہ عالمگیر سچائیوں کا مظہر ہے۔ یہ زمان و مکان کی حد بندیوں میں مقید نہیں ہو سکتا ہے۔ ادب کے بنیادی منصب کے منافی ہے۔ ادب بدلتے سیاق میں نئی تعبیرات کا متقاضی ہے یہ تعبیرات ضروری نہیں بلکہ بالکل ضروری نہیں ہے کہ یکساں اور متحد ہوں۔ ادبی تنقید کا جہاں تک تعلق ہے یہ بھی ایک طرح کی زبان ہے اور ایک طرح کا ڈسکورس ہے اس لئے اس کی شفافیت بھی متعین نہیں ہو سکتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ بیشتر تنقیدیں کسی مخصوص موضوع، نقطۂ نگاہ یا معتبر آواز کی تلاش تک مرکوز رہی ہیں لیکن باختن ادبیات کے تکثیری کردار کے تکثیری ردعمل کے نظریے کا خواہاں ہے۔

ان تمام باتوں سے یہ نتیجہ اخذ کرنے میں کوئی مشکل نہیں ہے کہ ادب کسی میدان جنگ سے کم نہیں ہوتا ہے جس میں ہر ہتھیار اور ہر حربہ آزمانے کی گنجائش موجود رہتی ہے۔ ادب بالخصوص فکشن میں چونکہ کردار مختلف سماجی،

سیاسی، تہذیبی، مذہبی اور ذاتی طبقوں کی مخصوص سوچ اور فکر کے ساتھ پیش آتے ہیں اس لئے اتحاد، تصادم، تکرار وغیرہ فکشن کی اسلوبیاتی تحقیق کا ناگزیر حصہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ اسلوبیات کو سیاست سے نہ پرہیز ہے اور نہ مفر۔ اس بات کو سمجھنے میں کوئی مشکل نہیں ہے کہ ہر سماج جغرافیائی اعتبار سے اور مختلف سماجی طبقوں کے لحاظ سے بٹا ہوا ہوتا ہے۔ ان کی اپنی معاشرتی، اقتصادی اور تہذیبی ضرورتیں ہوتی ہیں۔ یہ مختلف چیزیں ان کے درمیان عدم مساوات کی دوریوں کو گھٹانے کے بجائے بڑھا دیتی ہیں۔ اس کا اثر زبان کی مختلف علاقائی اور سماجی بولیوں میں بھی نظر آتا ہے۔ اس لئے سماج کا بکھراؤ زبان کے بکھراؤ کو جنم دیتا ہے۔ اسی پر سیاسی حکمرانوں کا کھلنڈرا پن کام کر جاتا ہے اور وہ مختلف طریقوں سے اس انتشار کو اپنے سیاسی مقاصد کے حصول کے لئے استعمال کرتے ہیں۔ کبھی راست طریقوں سے جن میں خاص طور پر پولیس، ملٹری، انتظامیہ اور تعزیرات کا استعمال شامل ہیں اور کبھی بلواسطہ ذرائع یعنی میڈیا، تعلیم، دستور، قانون، تہذیبی ادارے اور زبان وغیرہ شامل ہیں۔ گرامسی (Gramsci) اس کو Hegemony کا نام دیتا ہے۔ یہ وہ طریقہ سیاست ہے جس کے تحت حکمران کسی زور زبردستی سے نہیں بلکہ ان ہی بلواسطہ طریقوں سے اپنی سیاست کا کھیل جاری رکھتے ہیں اور لوگ خود بخود یا تو دستِ تہہ سنگ کے تحت حکومتی چالبازیوں میں معاون کردار ادا کرتے ہیں یا پھر اپنی ہی بنائی ہوئی سازشوں کا شکار ہو کر حکومت کی خلافِ عوام پالیسیوں کا حصہ دار بنتے ہیں۔ آلتھو سے اس کو Idealogical State Apparatuses کا نام

دیتا ہے۔ اس کے تحت ایک خاص تعلیمی نظام اور ایک خاص علمی ماحول کی تشکیل کی جاتی ہے جس کو عوام معلومات عامہ کے تحت آسانی سے قبول کرتی ہے۔ یوں اس کی اندرونی سچائیوں سے بے خبر ہو کر بادی النظر میں اس کی ہیتی حقیقت پسندی کو لبیک کہتی ہے۔ بالادستی کا تصور بھی معصوم نہیں ہے بلکہ Idealogy کی طرح ایک نزاعی مسئلہ ہے۔ چنانچہ ایک قسم کی بالادستی کے خلاف دوسرے نظام ہائے بالادستی اس کی جگہ لینے کی کوشش میں ہوتے ہیں جو آزمودہ طریقوں سے نئے قسم کے یا رائج اقدار نظام کو نئی ہیت میں مروج کرنے کے درپے رہتے ہیں۔

''یہ دستور بھی عجیب چیز ہے۔ اس دستور کے مطابق حکومت کا سارا کام کاج چلتا ہے۔ پھر بھی مخالف پارٹی برسرِ اقتدار پارٹی پر الزام لگاتی ہے کہ برسر اقتدار پارٹی ڈھنگ سے کام نہیں کر رہی ہے۔ دستور کی بے حرمتی کر رہی ہے۔ برسر اقتدار پارٹی یہ دلیل دیتی ہے کہ وہ جو کچھ بھی کر رہی ہے، دستور کے مطابق کر رہی ہے...... پھر مخالف پارٹی برسر اقتدار پارٹی بن جاتی ہے اور دستور کے مطابق کام کرنے لگتی ہے، اب پھر وہی الزام لگائے جاتے ہیں۔ یوں زندگی اسی طرح چلتی رہتی ہے۔ کہیں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ صرف پارٹیوں کا رول بدلتا رہتا ہے...... آخر اس دستور میں ایسی کیا بات ہے کہ ہر کام اس کے مطابق ہوتا ہے مگر عوام کے مسائل حل نہیں ہو پاتے ہیں لیکن پھر بھی ہر پارٹی کو یہ دستور قابل قبول ہے...... دستور کو بدلنے کو کوئی بھی تیار نہیں۔

''کہیں ایسا تو نہیں۔ دستور حکمرانوں کی سہولت کے لئے ہے''

(بازگوئی۔ سریندر پرکاش)۔

مشل فوکو مطیع فرد (Human Subject) کے تحت ان جدید تہذیبی طریقوں کی بات کرتا ہے جن کے ذریعے افراد کو آسانی سے خود اختیاری کے عمل سے باز رکھا جاتا ہے۔ ان میں وہ ادارے شامل ہیں جن پر سرکاری احکامات کا اطلاق ہوتا ہے مثلاً تعلیمی نظام، نظام صحت، لسانی تہذیبی ادارے وغیرہ۔ یہ ادارے سرکاری قوت اور طاقت کے وہ مظاہر ہیں جو غیر محسوس طریقوں سے اجاریت کو مفاد عامہ کی ظاہری ہیت عطا کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک وہ ذرائع جو علم کے اختراع اور افزائش کو ممکن بناتے ہیں اور جن میں زبان بھی شامل ہے وہ افراد کے باہمی تعامل سے متشکل نہیں ہوتے ہیں بلکہ وہ طاقت کی عمل آوری سے ممکن ہوتے ہیں۔ لکھتا ہے

"We should admit that power produces knowledge ... that power and knwoledge directly imply one another, that there is no relation without the correlative constitution of a field of knowledge nor any knowledge that does not presuppose and constitute at the same time power relations...In short, it is not the activity of the subject of knowledge that produces a corpus of knowledge. useful or ressitant to

power, but power-knowledge, the processes and struggles that traverse it and of which it is made up, that determines the forms and possible domains of knowledge."

اس بحث سے الگ برطانیہ میں مشہور ماہر لسانیات جے۔ آر۔ فرتھ نے Systemic Grammar کے ذریعے اور پھر اس کے شاگرد ایم۔ کے ہیلیڈے نے اسی تصور کے تحت زبان کے سیاسی کردار کو اُجاگر کرنے کی کوشش کی۔ ہیلیڈے نے بالخصوص متن میں زبان کے استعمال کے پیچھے سیاسی عناصر کی کارفرمائی کا تذکرہ کیا۔ Systematic functional Grammar کے تحت انہوں نے متن میں سماجی سیاسی پہلوؤں کے تجزیوں کے لئے Critical Linguistics کا نہ صرف تصور پیش کیا بلکہ اس سلسلے میں کچھ طریقوں کی طرف بھی اشارہ کیا تاہم راجر فولر اور اس کے ساتھیوں نے باضابطہ طور پر کرٹیکل لنگوسٹکس کی بنیاد ڈالی۔ جس سے اس تصور کو اور بھی تقویت حاصل ہوئی کہ زبان اور آئیڈ ولوجی کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جا سکتا ہے۔ ان دونوں کا اتصال اس قدر گہرا ہے کہ اس کو عموماً محسوس نہیں کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ ان کا باہمی رشتہ کامن سینس کا حصہ بن گیا ہے۔ انتقادی لسانیات کے اس طریقۂ مطالعہ سے بھی سوسیر کے تصور لسان کے خود مختارانہ ایک زمانی (Synchronic) تجزیے پر زد پڑ جاتی ہے اور اس کے حد درجہ ہیئتی اصرار کو رد کر دیتی ہے۔ لسانیات کی اس نئی بحث سے سماجی لسانیات کے اس مفروضے کی

حقیقت بھی مشکوک ہو جاتی ہے کہ زبان اور سماج کے تشکیل عناصر میں گہری مطابقت پائی جاتی ہے۔ انتقادی لسانیات زبان اور سماج کے رشتوں کو بھی آئیڈلوجی مطیع قرار دیتی ہے۔

Critical Discourse Analysis کا Fairclouge انتقادی لسانیات کے اسی نظریے سے ماخوذ ہے۔ فیرکلوف نے اس کوفو کو کے درج بالا نظریے سے ملا کر طاقت کے رشتوں Power Relations کے پیش نظر متن میں پوشیدہ برتری اور بالادستی عناصر کی کارفرمائی کی نقاب کشائی کا عمل قرار دیا ہے۔ کریٹکل ڈسکورس ماہرین کے نزدیک زبان ہمیشہ اور ہر جگہ سیاست بردار ہے۔ یہ کسی بھی صورت میں معصوم نہیں ہے۔ ہم جب بھی کچھ بولتے یا لکھتے ہیں تو اس کا ایک سیاسی پس منظر اور تناظر ہوتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہماری گفتگو اور تحریر ان سماجی رشتوں کے تحت انجام پاتی ہے جو سماجی رتبوں کے اعتبار سے با طاقت یا طاقت معذور بنیادوں کو ظاہر کرتے ہیں۔ اردو میں شخصی ضمائر آپ، تم، اور تو کی مثال اس سلسلے میں پیش کی جاسکتی ہے۔ ''آپ'' صفیہ، جمع کے لئے استعمال کیا جاتا ہے تاہم اس کا استعمال اپنی عمر سے بڑی شخصیتوں کے لئے احترام کے طور پر بھی کیا جاتا ہے لیکن چھوٹی عمر کا باس (Boss) بڑی عمر کے ماتحت سے مخاطب ہونے کے لئے ''تم'' سے ''تو'' پر بھی آجاتا ہے۔ یہاں تک کہ کسی کو بھی نیچا دکھانے کے لئے ''تم'' سے ''تو'' پر آنا سماجی نارم بن گیا ہے۔ آپ، تم اور تو سماجی تقسیم کے سیاسی رنگ کی ایک اہم مثال ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کبھی کبھی باہم تعاون کے لئے ماتحت ملازم

سے باس ''آپ'' کا استعمال کرتا ہے لیکن اس کے پیچھے کام چلاؤ یا کام نکالنے کا پوشیدہ مقصد ہوتا ہے۔ سماج میں کم رتبے والے شخص اور بہتر رتبے والے کو ہمیشہ اس بات کا شعوری احساس ہوتا ہے کہ سماج کے تانے بانے میں وہ کہاں ٹھہرتا ہے۔ اس کا اظہار شعوری اور غیر شعوری طور پر اس کی گفتگو سے چھلک پڑتا ہے۔ لہجے کا اتار چڑھاؤ، جسمانی چال ڈھال اور وضع قطع سے بھی اس کا مظاہرہ ہوتا ہے۔ طاقت معذور ڈسکورس تانیثیت اور پوسٹ کولونیل ماہرین کی تنقید کی زد پر بھی ہے۔ ماہرین تانیثیت کے نزدیک پدری سماج میں جس زبان کی تشکیل ہوئی ہے اس میں عورت کی طاقت معذوری عیاں بھی ہے اور نہاں بھی۔ اردو میں ''صنف نازک'' ''جورو کا غلام'' ''چوڑیاں پہن رکھنا'' ناقص العقل''، عورتیں جیسی باتیں کرنا، عورتوں کی طرح نخرے کرنا، مرد میدان، مردانگی، زنانہ پن، کھوکھلی، بانجھ پن وغیرہ جیسے اظہارات ماہرین تانیثیت کے لئے عورتوں کی تضحیک اور ان کی طاقت معذوری کی طرف واضح اشارہ ہیں۔

طاقت معذوری کی عمدہ مثال افسانہ ''ہتک'' کا وہ سارا ڈسکورس ہے جو شروع ہوتا ہے جب موٹر میں بیٹھا سیٹھ سوگندھی کو ٹھکرا دیتا ہے۔ یہ بے بسی اس وقت انتہا کو پہنچتی ہے جب افسانہ ختم ہو جاتا ہے اور سوگندھی خارش زدہ کتے سے لپٹ کر سو جاتی ہے۔ یوں تو بیچ بیچ میں وہ اپنے اندر اعتماد پیدا کرنے کی کوشش کرتی ہے جب وہ رام لال سے بات کرتی ہے لیکن ان جگھوں پر بھی اس کی بے طاقتی اور Nervousness بالکل عیاں ہے۔

☆☆☆

قرأت......چند رہنما خطوط

اسلوبیات کے نزدیک متن متنوع اور متفاوت وجودی عناصر کا مظہر ہے۔اس کی معنویت، جدت اور تازگی کا اثبات قاری کی ہمہ جہت واقفیت اور شعوری ہوش مندی سے منسلک ہے۔ ہر چند عام قاری متن سے اخذ معنی کے کسی مخصوص اور خالص نظریے کا متمنی بھی ہوتا ہے تاہم اسلوبیات اس کو کثرت تعبیرات کے امکانات سے روشناس کراتا ہے۔ یوں تو قاری کی اہمیت کا احساس ارسطو کے زمانے سے موجود رہا ہے لیکن حالیہ برسوں میں نظریہ قبولیت نے روایتی تنقید میں تصورِ قاری کی ثانوی اہمیت سے صرف نظر کر کے اس کے متحرک اور فعال کردار کو مرکز توجہ بنا دیا ہے۔ارسطو نے المیہ کی اہمیت کا تذکرہ کرتے ہوئے سامعین کے اندر جذبۂ ترحم اور خوف کو اُجاگر کرتے ہوئے کتھارسیس کا جو نظریہ پیش کیا تھا وہ قاری کے منصب کی قبولیت کی طرف اولین اشارہ ہے۔اس کے بعد رومانی تحریک، علامتیت پسندی اور تاثراتی ادب کی تحریکوں میں بھی قاری کی موجودگی کا احساس رہا ہے لیکن ہیت پسندوں نے جب متن کی خود مکتفیت اور معروضیت کو زیادہ سے زیادہ قابل توجہ بنانے کی کوشش کیں تو اس کے شدید ردعمل کے طور پر پس ساختیات کے نظریوں

بالخصوص ردِ تشکیل نے قاری کی واپسی کا نہ صرف شدت سے مطالبہ کیا بلکہ تفہیم متن کے ضمن میں اس کے کلیدی رول کا واشگاف الفاظ میں اعتراف اور اعلان بھی کیا۔ 1970ء کے آس پاس نظریۂ قبولیت کو Constance School of Germany نے ایک اہم نظریے کے طور پر رائج کیا اور اس کی تفہیمی اور مظہریاتی بنیادوں کی توضیح کی۔ قاری اساس تنقید نظریۂ قبولیت سے ہی ماخوذ ہے اور اسلوبیات چونکہ قاری مرکوز بھی ہے اس لئے نظریہ قبولیت سے اخذ و قبول اس کی اہم ضرورت بن گئی ہے۔

قاری متن کا سامنا کس طرح کرتا ہے اور اس کی تفہیم میں اس کا ذہن کس طرح کام کرتا ہے اس کا تعلق ادراک (Cognition) سے ہے۔ حالیہ برسوں میں ادراکی سائنس کی مختلف شاخوں نے انسانی ذہن سے متعلق حیرت انگیز انکشافات کئے ہیں ان شاخوں میں فلسفہ، نفسیات، لسانیات، مصنوعی ذہانت اور کمپیوٹر سائنس شامل ہے۔ ادراکی سائنس ایک منفرد اور متحدہ شعبۂ علم کی حیثیت سے اُبھرنے کے پیچھے جو اہم مقصد ہے وہ یہ ہے کہ انسانی ذہن مشاہدہ، تفہیم، یاداشت، سوچ اور عمل کے دوران کس طرح سرعت سے کام کرتا ہے۔ اس سلسلے میں روایتی طور پر کیا کہا جاچکا ہے اور کس طرح مندرجہ بالا مختلف شعبہ ہائے علم انفرادی طور پر اور مجموعی طور پر بھی انسانی ذہن کی پوشیدہ کارکردگی سمجھنے میں مدد کر سکتے ہیں۔ اس میں ان تمام امور کا جائزہ لینے کی کوشش ہوتی ہے۔

قرأت میں متن اور بصارت کا ایک دوسرے کے ساتھ جب سامنا ہوتا ہے اور اگر اس میں اندرونی سرگوشی (Inner Speech) بھی شامل ہوتو

جو واقفیت اور معلومات ذہن تک پہنچتی ہیں ان کا سامنا ذہن میں جب پہلے سے موجود پوشیدہ معلوماتی ذخیرے سے ہوتا ہے تو انسانی ذہن اس سب کو کیسے پروسیس کرتا ہے اس کا سمجھنا نہایت مشکل ہے تاہم کچھ رہنما اصول قائم کئے جاسکتے ہیں ان میں سے چند ایک یہ ہیں۔

1......صنف

کسی بھی متن کا مطالعہ کرنے سے پہلے قاری کے ذہن میں یہ خیال ضروری رہتا ہے کہ موجود متن ڈسکورس کی کس صنف میں لکھا گیا ہے۔ سب سے اہم بات یہ ہے کہ کسی بھی متن کے مطالعے کے لئے قاری کے پاس کوئی وجہ ہونی چاہیے۔ کیا ادب پڑھنا اس کا شوق یا پیشہ ہے۔ پیشے میں مطالعہ اور اس کی تدریس دونوں شامل ہیں۔ ادبی محققین اور ناقدین کا مقصد ادب کی ماہیت سمجھنے اور نئے ادبی تجربوں کے لئے راستے متعین کرنا ہوتا ہے۔ شاعری اور نثر کی ترسیمیات الگ الگ ہوتی ہے اسی طرح معلوماتی ڈسکورس مثلاً اخبارات، انسائیکلو پیڈیا کی ترسیمیات کالموں پر مبنی ہوتی ہے۔ 'کالم ترسیمیات' سے اب شاعر اور فکشن نگار بھی پیش منظرِ (Foregrounding) کے لئے فائدہ لینے کی کوشش کرتے ہیں۔ ایک مثال سے اس کی وضاحت ہوسکتی ہے۔ سیمول بکٹ کے ناول مرفی (Murphy) کی ترسیمیات فکشن کی رسمی ترسیمیات کے مطابق ہی ہے تاہم جب وہ ناول کے کردار ''سلیا'' کا تعارف کراتا ہے (''سلیا'' ایک ویشا ہے) تو اس کے جسمانی تراش خراش کی پیش منظری کے لئے ایک الگ ترسیمیات اختیار کرتا ہے مثلاً

Age	Unimportant
Head	Small and Round
Eyes	Green
Complexion	White
Hair	Yellow
Features	Mobile
Neck	13 1/4"
Upper Arm	11"
Fore Arm	91/2"
Wrist	6"
Bust	34"
Waist	27"

(بحوالہ لنگویج تھرو لٹریچر مصنف پال سیمپسن)

ایک ویشیا کے جسمانی خدوخال اس طرح پیش کرنے کے پیچھے قاری کے ذہن میں تفہیمت کے بہت سے امکانات اجاگر ہو سکتے ہیں۔ کہنے کا مطلب یہاں پر یہ ہے کہ ''صنف'' قاری اور قرأت کے لئے ایک رہنما اصول کے طور پر کام کرتی ہے۔ صنف کے اندر کے تجربات تو توسیعات کا حصہ ہیں۔ کسی خاص صنف یا اصناف سے دلچسپی قرأت کا ایک بڑا سبب ہوتا ہے۔ ''صنف'' کی شعریات کی پہچان چونکہ قاری کے متواتر مطالعے کی وجہ سے اس

کے ذہن میں محفوظ ہوتی ہے اس لئے یہ اس کے مطالعے کی رہنمائی میں بھی خاص مدد فراہم کرتی ہے۔

''صنف'' ''Schemata'' سے زیادہ الگ کوئی چیز نہیں ہے۔ Schemata پر ''اسلوبیات اور ادراکیات'' والے باب میں تفصیل سے گفتگو ہو چکی ہے۔ ''صنف'' میں وہ تمام خارجی معاملات شامل ہیں جو قرأت کو ممکن بنانے میں مددگار ہوتی ہیں۔ ان میں مصنف، اس کی دوسری کتابیں، اس کے موضوعات، اس کا اسلوب، زندگی سے متعلق اس کا نقطۂ نگاہ، اس کے عقائد، اس کا تہذیبی پس منظر یہاں تک کہ پبلشر کا نام، کتاب کا سن اشاعت، کتاب کی ظاہری خوبصورتی، کتاب کی قیمت وغیرہ سب شامل ہیں۔ یہ سب فوق متن (Supratextual) خصوصیات میں شامل ہیں اور یقیناً قاری کے لئے رہنمائی کا کام انجام دے سکتی ہیں۔

2......مستعد قاری

مصنف، متن، قاری تثلیث کی بحث میں ہماری بیشتر تنقید اور تقریباً تمام تر روایتی تنقید مصنف مرکوز رہی ہے۔ معنی کے تمام سرچشموں کو مصنف کی ذات اور اس سے وابستہ دوسری متعلقات سے منسوب کیا جاتا تھا۔ ادبی تحریروں میں اس کی شخصیت بالعموم اس کی شخصی عظمتوں، زندگی کے بارے میں اس کے نقطۂ نظر اور اس کے فرمودات کی تلاش کی جاتی تھی۔ اس کے برعکس ہیت پسندوں نے شخصیت سے گریز کر کے متن کو اہمیت دے کر ادب کے معروضی کردار کو نمایاں کرنے کی کوشش کی چنانچہ اس مقصد کے لئے ان لسانی عناصر

پر توجہ دی جانے لگی جو متن میں ادبی کردار کو مضبوطی عطا کرنے میں معاون ہوتے ہیں۔ ادب کو مصنف کے نجی تجربات اور قاری کے ذاتی تاثرات سے الگ کر کے اس طرزِ تنقید نے ادب کو سائنسی معروض کی حیثیت سے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی۔ جیسا کہ اوپر ذکر ہوا کہ ساختیات بالخصوص پس ساختیات کے پیشروں نے قاری کو زیادہ توانا، باعمل ور متحرک منصب سے سرفراز کیا ہے۔ چنانچہ رولاں بارتھ، فوکو وغیرہ نے نظریہ قاری کو تفہیم ادب میں زیادہ مثبت اور مفید پایا۔

نظریۂ قبولیت (Reception Theory) کے منظر عام پر آنے کے سبب قاری کی تفہیمیت پر زیادہ گہرائی سے غور ہونے لگا۔ نظریہ قبولیت کے علمبرداروں میں رولف گانگ اِسر کا نام اس لئے زیادہ قابل التفات بن گیا ہے کہ انہوں نے قاری کی مختلف اقسام سے قطع نظر Implied Reader کا نظریہ پیش کیا۔ اس نظریے کے تحت اِسر قرأت کو نہایت فعال اور تخلیقی وصف گردانتا ہے جو متن کو ادبی تازگی سے متصف کرتا ہے۔ ان کے نزدیک اگر کہانی مصنف کے ساتھ ہی اختتام کو پہنچتی تو قاری کے وجود کا کوئی جواز باقی نہیں رہتا۔ متن کی ایک بڑی خاصیت یہ ہے کہ یہ کبھی اپنی پوری لسانی ہیت میں ظاہر نہیں ہوتا ہے اور نہ زبان کا اپنا فطری کردار اس کی اجازت دیتا ہے۔ ہر متن بالخصوص ادبی متن میں کچھ چیزیں غیر نوشتہ ہوتی ہیں اور کچھ خالی جگہیں بھی ہوتی ہیں جن کو لکھنا اور جن میں معنی بھرنا مستعد قاری (Competent Reader) کا حصہ ہے۔ غالب کا ایک آسان سا شعر ہے

سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں! ابر کیا چیز ہے، ہوا کیا ہے؟

سبزہ اور پھولوں کو دیکھ کر ایک شخص کے ذہن میں یہ خیال آسکتا ہے کہ آخر سبزہ اور گل کی نمود اور نمو کیسے ممکن ہوتی ہے۔ یاد رہے کہ سبزہ اور بہت سے پھول خود رو ہوتے ہیں۔ جواب یہ ہوسکتا ہے کہ زمین پر ابر سے وابستہ بارش کے گرنے اور ہوا سے ممکن ہے لیکن شعر میں ان دونوں کی ماہیت پر سوال کھڑا کیا گیا ہے۔ قاری کا ایک رسپانس یہ ہوسکتا ہے کہ بارش اور ہوا دونوں ظاہری اسباب اور بہانے ہیں۔ زندگی عطا کرنا اور اس کو مختلف صورتیں اور ہیئتیں عطا کرنا خالق کائنات کے دستِ قدرت میں ہے۔ [قرآن کریم]

وانزلنا من المعصرات ماءً ثجاجاہ لنخرج بہ حبا ونباتاہ وجنتٍ الفافاہ

ترجمہ: اور بدلیوں سے ہم نے بکثرت پانی برسایا تاکہ ان سے اناج اور سبزہ اگائیں اور گھنے باغ بھی۔

اسی غزل کا ایک اور شعر دیکھئے

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے!

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ ''کوئی تو ہے جو نظام ہستی چلا رہا ہے'' نظام ہستی کسی ایک نظام کا نام نہیں ہے اس میں ان گنت نظام کام کرتے ہیں جن کے اپنے قاعدے اور ضابطے ہیں تاہم اس میں ایک انسانی زندگی کا نظام بھی ہے۔ انسان واحد مخلوق ہے جس کو آزادی اور اختیار کا حق حاصل ہے لیکن اس حق کے غلط استعمال سے دنیا میں جو قتل و غارت، خون ریزی، فتنہ بازی، فسادات، مذہبی منافرت اور دوسرے نظاموں میں اس کی دخل اندازی سے جو

مسائل پیدا ہو گئے ہیں وہ کائنات کی تخلیق کے ازلی مقصد کے منافی ہے۔ اللہ چاہے تو اس میں اپنی طاقت سے تنظیم پیدا کر سکتا ہے لیکن زمانے کے فرعونوں کو اس کی چھوٹ دی گئی ہے کہ وہ اپنی من مانی کرتے رہیں۔ اس سے خدا کے موجود ہونے پر کوئی اثر نہیں پڑتا ہے۔ اس لئے کہ سزا اور جزا کا دن مقرر ہے۔

اِسر کے نزدیک متن کے لسانی وسائل بالخصوص جملوں کے درمیان ربط قائم کرنے کا کام بھی قاری کے ذمہ ہے۔ ایک جملہ یا جملوں کا ایک گروپ حقیقت میں جو ہوتا ہے اس کے پیچھے کہنے کو اور بھی بہت کچھ ہوتا ہے۔ اس کی دریافت بھی قاری کے حصے میں ہے۔ جملوں کا ایک مجمع قرأت کے آغاز سے ہی قاری کے ذہن میں توقعات کا ایک سلسلہ شروع کرتا ہے لیکن ادبی تحریروں میں اسلوب کا کرشمہ یہ ہے کہ ہر دوسرے مرحلے پر قائم کردہ متوقع خیال و مفہوم کو یا تو توڑنا پڑتا ہے یا پھر اس میں ترمیم کرنا پڑتی ہے۔ اس طرح متن کی یہ جدلیات اور اس جدلیات کے پیچھے معنی خیزی کا جال قاری کے لئے بے تابی اور اضطراب کا سبب بن جاتا ہے۔ ادبی تحریر میں اگر دوسری تحریروں کی طرح معنی کی مستقمیت موجود ہو تو اس سے سوائے اکتاہٹ اور بوریت کے کچھ بھی حاصل نہیں ہوگا۔ ادبی تحریر ذہنی آزمائشوں کو جلا دیتی ہے اور تخیل کی ساری دولت قاری کے دامن میں آجاتی ہے۔ رولاں بارتھ نے اسی قرأت کو تخلیقی (Writerly) کہا ہے جو (Readerly) قرأت سے بالکل منفرد ہے۔

مستعد قاری یا قاری کی اپنی اہلیت کس طرح ادبی تحریر کی قرأت میں اس کی رہنمائی کا کام سرانجام دیتی ہے۔ اس پر اِسر نے بہت تفصیل سے لکھا

ہے۔ان تمام تفصیلات کو اس تحریر میں سمیٹنا بے حد مشکل ہے۔ایم۔اے۔آر حبیب نے اپنی کتاب A History of Literary Criticism میں ان کو بہت خوبصورتی سے بیان کیا ہے تاہم چند اور اہم باتوں کی طرف یہاں پر اشارہ کرنا مناسب ہوگا۔

قرأت کے عمل سے متعلق اِسر دو اہم پہلوؤں کی طرف توجہ مبذول کراتا ہے۔ایک یہ کہ قرأت وقت کی پابند ہے۔یعنی قرأت وقت کے کسی ایک حصے میں عمل آتی ہے تاہم یہ کوئی معصومانہ عمل نہیں ہے۔وقت کے ایک خاص حصے میں ایک مختصر سے ادبی متن کو بھی قاری اچھی طرح ذہن نشین نہیں کر سکتا ہے۔البتہ اس متن سے متعلق کچھ چیزیں اس کے ذہنی ذخیرے میں محفوظ ہو جاتی ہیں۔پھر وقت کے کسی دوسرے لمحے میں کسی دوسرے پس منظر میں اس کی معنی خیزی سمجھ میں آتی ہے اور یوں احساس ہوتا ہے کہ اس طرح کی معنی خیزی کا اندازہ وہ پہلے کیوں نہ کر سکا تھا۔دوران مطالعہ قاری ماضی' حال اور مستقبل کی کوڑیوں کو جوڑنے میں بھی مصروف رہتا ہے۔ان کا تعلق متن کے موجودہ لسانی وسائل سے نہیں ہوتا ہے بلکہ وہ ایک خام مواد کا کام انجام دیتے ہیں۔تار جوڑنے کا یہ عمل متن کے تکثیری کردار کو جنم دیتا ہے۔

متن کی ہر دوسری تیسری قرأت نئے معنیاتی تناظرات کو جنم دیتی ہے اور تاروں کے جوڑنے کا نیا سلسلہ قائم ہو جاتا ہے۔

ادبی اسلوبیات کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں جیسا کہ اوپر ذکر ہوا کچھ خالی جگہیں ہوتی ہیں اور کچھ غیر نوشتہ عناصر ہوتے ہیں کچھ عناصر

ایسے ہوتے ہیں جن کی حرکیات کو گرفت میں نہیں لایا جا سکتا ہے۔ غالب کا یہ شعر دیکھئے

زلف کی پھر سر رشتہ داری ہے   ہو رہا ہے جہاں میں اندھیرا

زلف اور اندھیر میں جو معنیاتی رعایت ہے اس سے قطع نظر زلف کی شکل سانپ جیسی ہوتی ہے اس لئے زلف کالا سانپ اور مار سیاہ کی طرف بھی اشارہ ہے۔ مار سیاہ خطرناک دشمن اور ظالم بادشاہ کو بھی کہتے ہیں۔ سر رشتہ دار حکومت، انتظام اور دستور کو بھی کہتے ہیں۔ اس اعتبار سے اندھیر اور ظلم ہم معنی بن جاتے ہیں۔ سانپ کی خصوصیت یہ ہے کہ وہ لہرا کے چلتا ہے۔ زلف بھی لہراتی ہے۔ مغرور حکمران کی چالیں بھی مغرور ہوتی ہیں طاقت کے نشے میں وہ خوب اتراتا ہے۔ زلف کی ایک دم ہوتی ہے۔ سانپ کی بھی دم ہوتی ہے۔ مغرور بادشاہ کے پیچھے انتظامیہ کی دم ہوتی ہے جو حکم عدولی نہیں کر سکتی ہے۔ لفظ ''پھر'' تاریخ کے جبر کی طرف اشارہ ہے۔ ظالم حکومتوں کا سلسلہ ختم نہیں ہوتا ہے۔ تاریخ ان سے بھری پڑی ہے۔ طرز حکومت کی شکلیں بدل سکتی ہیں لیکن ان کی روح پر کوئی اثر نہیں پڑتا ہے۔ اس سیاق میں سریندر پرکاش کے افسانہ ''باز گوئی'' کی ملکہ شبروزی کا تذکرہ بے محل نہ ہوگا۔ ملکہ حکومت، سلطنت، اور حکومتی طاقت کا استعارہ ہے جس کو کردار کی شکل دی گئی ہے۔ ملکہ انتہائی حسین وجمیل ہے۔ اپنے دلفریب اداؤں سے کسی کو بھی دام محبت میں گرفتار کر سکتی ہے۔ چنانچہ اپنی طاقت کے نشے میں اور دستوری آڑ میں وہ سب کچھ کرتی ہے جس سے اس کی سلطنت اور حکمرانی کو کوئی گزند نہ پہنچے اس میں اخلاق، انصاف،

شائستگی کی کوئی جگہ نہیں ہے۔ وہ چاہے بوڑھے حاکم ملکہ کے شوہر باز فادی کا قتل ہو، عابد کی اسیری کا معاملہ ہو، فرید ابن سعید اور اس کے ساتھیوں کی سنگساری کا واقعہ ہو یا تلقارمس سے محبت کا ناٹک ہو۔ ان معاملات کے پیچھے جفیل سپہ سالار کے ساتھ ملکہ کے خفیہ ناجائز تعلقات۔ اندھی سیاست اور حکومت میں سب جائز ہے۔ افسانے کا نام ''باز گوئی (Recurrence) ہے۔

موضوعی الفاظ کے ساتھ ساتھ ایسی لسانی مدیں جن کے کوئی لغوی معنی نہیں ہوتے ہیں متن کے لاشعور تک پہنچنے میں اپنی حرکیات سے قاری کی رہنمائی میں اہم رول ادا کرتے ہیں۔ ایسے الفاظ میں پھر، اور، کچھ، کوئی، لیکن وغیرہ بھی شامل ہیں۔ Dietic Expressions کا کچھ مختصر تذکرہ اوپر کیا گیا۔ ان لسانی مدوں کے کوئی متعین معنی نہیں ہیں۔ یہ معنیاتی سیاق کو اور گہرا کرنے میں بے حد معاون ہوتے ہیں۔ غالب کا یہ شعر ملاحظہ کیجیے

دل میں آجائے ہے، ہوتی ہے جو فرصت غش سے

اور پھر کون سے نالے کو رسا کہتے ہیں

کسی معنی کو نشان زد کرنے کے بجائے آیئے اس شعر کے الفاظ پر غور کریں

دل میں آجائے ہے	دل میں آنا
دل میں آ	دل میں آجا
دل میں آجاے ہے	دل میں آ، جگہ ہے
فرصت	موقع، فراغت، مہلت، نجات

غَش	بے ہوشی، بے حواسی
غِش	کدورت، نفرت
اور، پھر، کون، سے	ان لسانی اکائیوں کے نہ الگ الگ مخصوص معنی ہیں اور نہ ان کو ملا کر کسی معنی کو نشان زد کیا جاسکتا ہے
نالہ	فریاد، فغان
رسا	دادرسی
نالا	سوت کی رسی
رسا	موٹی رسی
نالا	ندی، آنسوؤں کی ندی
رسا	تاثیر

آنسوؤں کی جھڑی بھی رسی کی طرح ہے جو رسا کی جیسی مضبوط تو نہیں ہوتی ہے لیکن اس کی پکڑ رسا سے کم نہیں ہے۔ متن کا لاشعور الفاظ کی جدلیات، خالی جگہوں اور غیر نوشتہ عناصر میں چھپا ہوتا ہے۔ لاشعور کبھی ظاہری طور پر نہیں ہوتا ہے۔ اس میں ترتیب کی سہولت دریافت کی جاتی ہے تاہم یہ ترتیب منضبط کبھی مستحکم اور حتمی نہیں ہوسکتی ہے۔ اس کی وجہ معنی کا فطری سیال پن اور اس کی سریع الحرکیات ہے۔ اس لئے ہر وقت کا مطالعۂ متن نئی تعبیرات کا متقاضی ہے۔ تحلیل نفسی کا مشہور ماہر ژاک لاکاں جب یہ کہتا ہے کہ لاشعور زبان کی طرح Structured ہے تو وہ بھی دراصل اسی نظریے کا مدعی نظر آتا

ہے کہ الفاظ اور معنی کا رشتہ Sliding کا ہے یعنی یہ عمل کھسکنے اور پھسلنے کا ہے۔

کھسکنے اور پھسلنے کے دوران پاؤں جمانے کی اس کوشش کے عمل کو اِسر قرأت کا دوسرا پہلو قرار دیتا ہے۔ دوسرے الفاظ میں کہا جا سکتا ہے کہ Inconsistancy میں Consistancy ڈھونڈنے کا عمل ہے۔ انسانی ذہن کا یہ خاصا ہے کہ کائنات کے بکھراؤ میں اپنے تدبر اور تفکر سے وہ معنی اور تنظیم ڈھونڈنے میں محو ہوتا ہے اس لئے کائنات سے متعلق ہر نیا تجربہ اس کے لئے نئی آگاہی اور نئے شعور کا سبب بنتا ہے۔

قرأت سے متعلق اِسر کا نظریہ تردید بھی بڑا اہم ہے۔ ان کے نزدیک تشکیلات متن میں رموز و اوقاف کی موجودگی اور عدم موجودگی محذوفات اور تضادات کا باعث بن جاتی ہے۔ محذوفات اور تضادات چونکہ شعوری نہیں ہوتے ہیں اس لئے مستقمیت کی راہ میں حائل ہو جاتے ہیں اور الفاظ لغوی معنی سے ماورا ہو جاتے ہیں۔ اس طرح ایک قرأت دوسری قرأت کی تردید کرتی ہے۔ ادبی ترسیل کی یہ صفت ادبی جمالیات کا ناگزیر حصہ ہے۔

3..... بین المتونیت (Intertextuality)

یہ اصطلاح جولیا کرسٹوا نے سب سے پہلے استعمال کی۔ انہوں نے سوسیر کے نظریہ نشانیات (Semiotics) اور باختن کے ذو مکلمایت (Dialogism) اور کثیر المکلمایات کو آپس میں مربوط کرنے کی کوشش میں بین المتونیت کو رواج دیا۔ انہوں نے اس کو Intersubjectivity کے مبدل کے طور پر پیش کیا جس کے تحت یہ بتانے کی کوشش کی گئی کہ معنی براہ راست

مصنف سے قاری تک نہیں پہنچتا ہے بلکہ یہ دونوں کے درمیان ان کوڈس کی صورت میں پیدا ہوتا ہے جس کا اکتساب مصنف اور قاری دونوں نے دیگر متون سے کیا ہوتا ہے۔اس کی کوئی آسان اور سادہ تعریف ممکن نہیں ہے تاہم یہ کوئی نیا خیال بھی نہیں ہے۔ ہمارے ادیب اور شاعر اس تصور سے شعوری اور غیر شعوری طور پر پہلے سے واقف ہیں۔تمام زبانوں کے ادب اور اردو ادب کی تاریخ میں بھی ہمیں سینکڑوں مثالیں ملیں گی جن سے یہ ثابت کرنا بہت آسان ہے کہ کس طرح ماقبل ادیبوں، شاعروں، لوک ادب، لوک کہانیوں، داستانوں اور معاصر ادیبوں اور شاعروں سے اخذ و استفادہ کر کے ہمارے ادیبوں نے نہ صرف مضامین بلکہ ہیتی اور متنی عناصر کو مستعار لے کر اپنے متون کی آراستگی کو ممکن بنایا ہے۔اس طرح بین المتونیت مختلف ماقبل اور معاصر متون کے درمیان مستعاریت کی بنا پر معنی اور متن کے درمیان رشتوں اور ایک دوسرے سے متاثر ہونے کے عمل کا نام ہے۔ یہ ایک طرح کی صدائے بازگشت اور مکرر ارتعاش ہے جس کو مصنف ترغیب کے لئے استعمال کرتا ہے اور قاری تحریک کے طور پر قبول کرتا ہے۔ یہ وہ ادبی حربہ ہے جس میں روایت اور اختراع دونوں کا احترام ہے۔ایک باخبر قاری کے لئے یہ چراغ راہ کا کام انجام دیتا ہے اور تفہیمیت کے نئے چراغ روشن کرنے میں معاون ہے۔غالب کا ایک شعر ہے

صحرا، مگر بہ تنگی چشم حسود تھا
جز قیس، اور کوئی نہ آیا بروئے کار

اس شعر میں لوک ادب کے اہم کردار (جو ہماری اجتماعی سائیکی کا ایک اہم کردار اور ایک اہم علامت بھی ہے) کا ذکر کیا گیا ہے کہ کیا وجہ ہے کہ مجنون

(جس کا اصل نام قیس ہے)، ہی صحرا کا شکار ہوا۔ وہ صحرا نورد ضرور تھا لیکن صحرا نوردی صرف اس کے مقدر میں ہی نہیں رہی ہے تاہم اس میں وہی کیوں کام آیا۔ وجہ صاف ہے کہ صحرا بمثل حاسد تنگی چشم تھا۔ حاسد کی حسد جب انتہا کو پہنچتی ہے تو کوئی بھی قدم اٹھانے سے ہچکچاتا نہیں ہے۔ لیلیٰ کے تئیں مجنوں کی فریفتگی سے ہم سب واقف ہیں لیکن صحرا کو بحثییت ایک کردار اور حریف کے طور پر استعمال کرنا اور پھر حسد کے آگ میں جلنے کے سبب مجنون کے جان لینے کا ایک نیا پہلو نکالنا بہت ہی اہم ہے۔ سیاسی انتقام گیری اور مذہبی منافرت کے تحت کسی مخصوص بستی کے تمام جمہوری حقوق سلب کرنا تنگی چشم حسود کے سوا کچھ نہیں ہے۔

غالب کے درج ذیل شعر میں مجنون کا ذکر نہیں ہے لیکن لفظ ''برہنگی'' سے قاری کا ذہن مجنون کی طرف جاسکتا ہے جو سر گشتگی عشق میں برہنہ وار پھرتا تھا۔ یہاں تک کہ ہر طرح کے لباس میں بھی وہ ننگ وجود تھا۔ کیونکہ لباس ان کے وجود کا حصہ نہیں تھا۔ وارفتگی عشق میں ان کے جسم پر زخموں کے جو داغ تھے وہ ظاہری لباس سے کیسے پنہاں ہوسکتے تھے۔ ان کا علاج موت کے کفن کے سوا کچھ اور نہیں ہوسکتا تھا۔

ڈھانپا کفن نے داغِ عیوبِ برہنگی میں، ورنہ ہر لباس میں ننگِ وجود تھا

کسی قومی وجود پر جب مظالم کے کوہِ گراں ڈھائے جاتے ہیں تو وہ ننگ وجود بن کر رہ جاتا ہے۔ اس کو کسی بھی صورت میں چھپایا نہیں جاسکتا ہے۔ برہنگی ظلم نے ان کے وجود پر جو زخم لگائے ہیں ان کے داغ مٹائے نہیں جاسکتے

ہیں۔ دہانِ زخم خود اپنی داستان بیان کرتے ہیں لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ سیاسی تشہیر بازی اور پروپیگنڈا اسے کیفیتِ معمول تصویر پیش کی جاتی ہے۔ کفن سے ڈھانپا ایک معنی خیز استعارہ بن گیا ہے۔

بین المتونیت کی بحث کو مزید آگے لے جانے کے لئے غالب کے ایک اور شعر کو دیکھیں جس میں ایک اسطوری کردار کوہکن کا ذکر ہے۔ فرہاد کوہکن کے نام سے بھی مشہور ہے جس کے سامنے شرین کو حاصل کرنے کے لئے یہ شرط رکھی گئی تھی کہ وہ پہاڑ کھود کر جوئے شیر لائے تاہم کوہ کنی کے دوران ہی شرین کا انتقال ہوتا ہے۔ یہ خبر ملتے ہی فرہاد اپنے تیشے سے اپنے آپ کو قتل کر دیتا ہے۔ اب غالب نے اس میں جو پہلو نکالا ہے وہ یہ کہ فرہاد ایک ناکام عاشق تھا اس کو یہ خبر سنتے ہی خو بخود مر جانا تھا اس کو تیشہ استعمال کرنے کی ضرورت کیوں پڑی۔ سچی محبت کا تقاضا تو یہ تھا کہ اطلاع ملتے ہی فرہاد کے جسم سے روح کو پرواز کر جانا چاہیے تھا وہ چونکہ دنیوی رسوم و قیود کا پابند تھا اس لئے روایتی طریقۂ موت کو چن لیا اور محبت میں خودکشی کے جرم کا ارتکاب کیا جو ایک ناکام عاشق کا طریقہ رہا ہے۔

قاری ایک اور معنی بھی نکال سکتا ہے کہ کوہکن نے اپنے لئے گھٹ گھٹ مرنے کو ترجیح نہیں دی بلکہ وہ شیر دل (اسد) تھا اس لئے وہ اگر دودھ کی نہر نہ لا سکا تاہم اپنے تیشہ سے خون کی نہر ضرور بہا سکا۔ وہ دنیوی پابندیوں سے سرگشتہ تھا۔

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن، اسد سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

عام لفظوں میں ایک متن کی صوری اور معنوی تشکیل میں دوسرے متن کی حصہ داری کو بین المتونیت کا نام دیا گیا ہے۔ یہ ایک طرح Recycling کا عمل ہے۔ اس میں اقوال، حوالہ، کنایہ، سرقہ، ترجمہ، پیروڈی، مستعار ترجمہ، تضمین مخلوطیت سب آتے ہیں۔ ان کے استعمال کا سب سے اہم مقصد قاری کو متاثر کرنا اور اس کے لئے معنی کو مختلف سیاق میں دریافت کرنے کے امکانات فراہم کرنا ہے۔ تاہم اس میں منشاء مصنف کے لئے زیادہ جگہ قائم نہیں رہتی ہے۔ بین المتونیت کے لئے اصل ماخذ کے حوالے کی قطعاً ضرورت نہیں ہوتی ہے۔ یہ ایک طرح کی تخلیقی اور تحقیقی مستعاریت ہے جس میں نئے سیاق کی اہمیت بہت ضروری ہے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ کوئی متن آزاد نہیں ہوتا ہے۔

رولاں بارتھ اپنے مضمون Theory of Text میں لکھتا ہے:

"Any text is new tissue of past citations. Bits of code, formulae, rythmic models, fragments of social languages etc. pass into the text and are redistributed within it, for there is always language before and around the text."

زبان عوامی جائیداد ہے اس پر کسی بھی فرد واحد کو مالکانہ حقوق حاصل نہیں ہیں۔ یہ پہلے سے انسانی ذہنوں میں لکھی ہوئی ہے۔ اس کا لفظی سرمایہ گفتگو اور تحریر دونوں میں پہلے سے ہی گردش میں ہوتا ہے۔ متکلم اور محرر لفظوں کو ایک مخصوص گرائمر کے اصولوں کے مطابق ایک دوسرے کے ساتھ جوڑتے

ہیں اور وزمرہ ترسیل کا کام انجام دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ اپنے مقاصد کی حصولیابی بھی ممکن بناتے ہیں۔ ادیب' شاعر' فلسفی اور دانشور لفظوں کو روایتی طریقے سے ایک دوسرے سے مربوط نہیں کرتے ہیں بلکہ نادر' نئے اور تازہ طریقوں سے لفظوں کو ایک دوسرے کے ساتھ ملا کر نئی تراکیب' نئے پیکر' نئی علامتوں' تشبیہوں' استعاروں وغیرہ کو خلق کرتے ہیں۔ اس اعتبار سے زبان بہ ذات خود بین مخلوطیت (Intermixing) کا عمل ہے۔

ہر متن بازگوئی کا عمل ہے اور دو طرفہ عمل ہے۔ مصنف جب لکھتا ہے تو پتہ نہیں کہ اس کا ذہن کن کن مرحلوں سے گزر کر اور کون کون سے سرچشموں سے فیضیاب ہو کر قلم سنبھال لیتا ہے۔ قلم سنبھالتے ہوئے قلم پر اس کی گرفت اس کی سوچ کو ہو بہو منعکس نہیں کرتی ہے۔ لفظ خود اپنی کہانی بیان کرنے لگتے ہیں۔ متن کا سامنا جب قاری سے ہوتا ہے تو اس کو کھولنے کے لئے قاری ان سرچشموں کو بروئے کار لاتا ہے جن سے وہ خود مستفیض ہو چکا ہوتا ہے۔ گویا وہ خود متن کا تخلیق کار بن جاتا ہے۔ یہاں پر تخلیق کو خالق یا ابداء (Originality) سے منسوب نہیں کیا جا سکتا ہے۔ اس کا تعلق Creativity سے ہے اور تخلیقیت افزائش کا نام ہے۔

بین المتونیت ادبی متون کو تخلیط کاری کے عمل سے گزارتی ہے لیکن تخلیط کاری کا عمل متون کو نئی تازگی بھی عطا کرتی ہے جس سے اس بات کا قوی احساس ہوتا ہے کہ ادب میں مخلوطیت تخلیقیت کی شان میں مبدل ہو جاتی ہے۔

مانندِ خامہ تیری زباں پر ہے حرفِ غیر بیگانہ شے پہ نازش بے جا بھی چھوڑ دے

میر، غالب، اقبال اور دوسرے ادیبوں، شاعروں کے یہاں جو قصہ کہانیاں، اساطیر، تاریخی و نیم تاریخی واقعات، اماکن، تصوف، دینیات، شخصیات وغیرہ کا ذکر ملتا ہے۔ وہ اپنی روایتی تفہیمات کے ساتھ پیش نہیں ہوئے ہیں بلکہ نئے سیاق جو یا تو ان شاعروں یا ادیبوں نے تشکیل دیئے ہیں یا قاری اپنی فہم و فراست سے ممکن بناتا ہے، کو متشکل کرتے ہیں۔

منٹو کا مشہور اور بدنام زمانہ افسانہ ''ٹھنڈا گوشت'' اس کفن چور کی یاد دلاتا ہے جو گناہوں کے دلدل میں پوری طرح پھنس چکا تھا۔ مردوں کو قبروں سے نکال کر ان کے کفن چرانا اس کا معمول بن چکا تھا۔ ایک دن جب اس نے ایک تازہ لاش کا کفن اتار دیا تو دیکھا کہ نہایت خوبصورت لڑکی اس کے سامنے ہے۔ اس کے اندر کا شیطان اور بھی وحشی بن گیا اور لاش کے ساتھ جنسی اختلاط کیا لیکن فوراً اپنی اس حیوانی حرکت پر نادم ہوا چنانچہ حیران و سرگردان بزرگوں سے دریافت کرنے لگا کہ آیا اس کے گناہ معاف ہو سکتے ہیں۔ سبھی بزرگ یقین کے ساتھ اس کے تمام گناہ معاف ہونے کی بات کہتے تھے لیکن جب وہ مردہ لاش کے ساتھ اپنے جنسی اختلاط کی بات کرتا تھا تو سبھی اس کو گناہ عظیم قرار دے کر اس کو ناقابل بخشش قرار دیتے تھے۔ آخر کار نہایت مایوس ہو کر وہ دور ایک میدان میں زار و قطار رونے لگتا ہے اور اپنے گناہوں کی مغفرت کی دہائی دیتا ہے۔ چنانچہ اسے گناہوں کے معاف ہونے کی بشارت ملتی ہے۔ منٹو نے اس قصے کو سن کر ''ٹھنڈا گوشت'' تحریر کیا یا نہیں لیکن اس قصہ سے باخبر قاری منٹو کے اس افسانے کو کفن چور سے ضرور جوڑ سکتا ہے۔ منٹو نے اپنا افسانوی مجموعہ

''ٹھنڈا گوشت'' ایشر سنگھ کے نام معنون کرتے ہوئے لکھا ہے

''ایشر سنگھ کے نام جو حیوان ہو کر بھی انسانیت کھو نہ سکا''

اس طرح کی کہانیاں اور اس طرح کے قصے، اساطیر وغیرہ ہمیشہ گردش میں رہتے ہیں اور لوگوں کی زبانوں اور سائیکی میں موجود رہتے ہیں لیکن شاعروں، ادیبوں، دانشوروں کے لئے یہ تحریک کا کام کرتے ہیں۔

اسی بات کو آگے بڑھاتے ہوئے یہاں پر سریندر پرکاش کے افسانے ''باز گوئی'' کے دو مختصر اقتباسات پیش کئے جاتے ہیں

''نیند کوسوں دور تھی...... آدھی رات ہوئی تو اسے ماں کے خراٹوں کی آواز سنائی دی۔ وہ آہستہ سے اُٹھا، سرہانے سے خنجر اُٹھا کر اندھیرے میں ماں کی طرف بڑھا۔ بائیں ہاتھ کی انگلیوں سے ماں کی بائیں چھاتی ٹٹولی اور دائیں ہاتھ سے خنجر کا بھرپور وار کیا

''اللہ تمہاری مرادیں پوری کرے......'' ماں کے منہ سے دعا نکلی''

اُجانیر کی طرف رخ کئے صحرا میں سرپٹ بھاگتے ہوئے گھوڑے کی باگ تلقارمس کے دائیں میں تھی اور بائیں ہاتھ میں ایک تھیلی تھی جس میں اس کی ماں کا دل تھا جو ابھی تک دھڑک رہا تھا......شہر کے قریب پہنچتے پہنچتے تڑکا ہو گیا۔ ایک نالہ پھلانگتے ہوئے گھوڑا بے دم ہو گیا، تلقارمس توازن کھو بیٹھا، دونوں نالے کے اس طرف دھڑام سے جا پڑے۔ تلقارمس سنبھل کر اُٹھنے لگا تو قریب ہی گری پڑی تھیلی سے ماں کے دل کی آواز آئی ''میرے بچے! کہیں چوٹ تو نہیں لگی......''

معشوقہ کی محبت کی خاطر اور اس کو حاصل کرنے کے لئے ماں کے سینے سے دل نکالنے کا واقعہ پتہ نہیں کتنی بار دہرایا گیا۔ محبت بھی کیا شئے ہے؟ افسانہ ''باز گوئی'' میں محبت کی ایک تثلیث کو پیش کیا گیا ہے جس میں ایک طرف معشوقہ کی محبت جو تقاضائے محبت کے خاطر عاشق سے ماں کا دل طلب کرتی ہے دوسری طرف ماں کے تئیں اولاد کا ازلی جذبۂ اُنسیت ہے اور تیسری طرف ماں کا بے لوث شفقت کا جذبہ ہے۔ یوں تو محبت کی تثلیث کوئی نئی چیز نہیں ہے لیکن افسانے میں اولاد کے تئیں حد درجہ جذبۂ موانست کے تحت ماں بیٹے کے دل کے پوشیدہ ارادے کو بھی بھانپ لیتی ہے تاہم اس کو بھی ماں اظہار محبت کا نیا پیرائیہ عطا کرتی ہے۔

''رات آئی اور جب وہ سونے کی تیاری کرنے لگا تو ماں نے ایک آب دار خنجر اس کے سرہانے رکھتے ہوئے کہا ''لوہا سرہانے رکھ کر سوئیں تو بُرے خواب نہیں آتے.....''

سریندر پرکاش کا افسانہ باز گوئی (Retelling) بین المتونیت کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس کہانی کی مجموعی فضا سے ہماری صدیوں کی پہچان ہے۔ یہ اسطوری اور داستانوی اسلوب ہمارے مزاج کا حصہ ہے تاہم روایت کے اس ملگجا سے عہد حاضر کی ایسی حقیقت بیان کی گئی ہے جس سے ہم بحیثیت خاص و عام نبرد آزما ہیں۔

بین المتونیت صرف شاعری اور ادب کی دوسری اصناف تک ہی محدود نہیں ہے بلکہ یہ دوسرے سماجی ڈسکورسز میں بھی تصورات، اصطلاحات

ایک شعبے سے مستعار لے کر دوسرے شعبے میں نئے سیاق کے ساتھ استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ کوئی بھی علمی شعبہ اپنے اندر خود کفیل نہیں ہو سکتا ہے۔ دوسرے علوم سے اخذ و استفادے کے بغیر ترقی اور تحقیق کی گنجائشیں مسدود ہو جاتی ہیں۔ ادب نے اثر پذیری کے سلسلے میں ہمیشہ فراخ دلی کا ثبوت فراہم کیا ہے چنانچہ اساطیر، مذہب، تاریخ، تہذیب، سیاست، سماجیات، نفسیات، غرض کوئی شعبہ ایسا نہیں جس سے ادب نے اپنے آپ کو مس نہیں کیا ہے۔ ان شعبہ جات سے اپنی قربت کے نتیجے میں ادب کے اسالیب میں ہمیشہ فرحت اور تازگی کے سامان بہم ہوتے رہے ہیں۔ کوئی بھی متن خالص ہونے کا دعویٰ نہیں کر سکتا ہے، نہ اس کا مضمون اور نہ اس کی زبان۔ بقول فوکو

"The book is simply not the object that one holds in one's hands.... its unity is variable and relative."

مجھے بھی ڈھونڈ کبھی محوِ آئینہ داری
میں ترا عکس ہوں لیکن تجھے دکھائی نہ دوں

(احمد فراز)

تماشا کہ اے محوِ آئینہ داری
تجھے کس تمنا سے ہم دیکھتے ہیں

(غالب)

4......زبان کی جدلیات

سوسیر کے نظریۂ لسان کے منظر عام پر آنے کے بعد ماہرین لسانیات یہ دیکھنے کی کوشش کرنے لگے کہ کیا لسانی خصوصیات کی بنا پر ادب کی پہچان ممکن ہوسکتی ہے۔ ان کا مفروضہ یہ تھا کہ چونکہ ادب کا وجود زبان کے بغیر ممکن نہیں ہے اس لئے ادبی کردار کی تفہیم زبان کے خصوصی حوالے کے بغیر مشکل ہے۔ روایتی تنقید پر ان کا سب سے بڑا اعتراض یہ تھا کہ یہ طرز تنقید ادب میں ادیبوں اور شاعروں کے تجربوں کو زیادہ قابل التفات گردانتی ہے۔ یہ تنقید ادب اور حقیقت کے براہ راست رشتے کی قائل ہے۔ اس لئے ادب میں شاعر کے جذبات، احساسات اور تجربے کو فوقیت حاصل ہے۔ اس لئے زبان محض ایک وسیلہ اظہار ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جاسکتا ہے کہ زبان حقیقت کی عکاس ہے۔ روایتی نقادوں کا سب سے بڑا زور اس بات پر رہا کہ کس طرح ادب کو سائنس اور دوسرے سماجی علوم سے الگ رکھا جائے اور کیسے ان کو ایک دوسرے کے مقابل میں کھڑا کیا جائے۔ ادب میں تھیوری کے بارے میں سوچنا کلمۂ کفر کے برابر تھا۔

زبان کی ماہیت پر غور وفکر کے بعد ماہرین لسانیات کو اس بات کا شدید احساس ہونے لگا کہ زبان اور حقیقت کا رشتہ ایک اور ایک کا نہیں ہے۔ یہ مسئلہ نہایت نازک اور مشکل ہے۔ زبان کی اپنی حقیقت ہے، اپنی دنیا ہے، پھر زبان کا ادبی استعمال اس مفروضے کو اور زیادہ مشکل اور گہرا بنا دیتا ہے۔ اس لئے یہ ماہرین ایک طرف زبان کی ماہیت کے انکشاف پر زور دینے لگے اور

دوسری طرف زبان کے ادبی استعمال بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ وہ ادبی زبان اور عام زبان کے درمیان فرق کرنے پر بھی زور دینے لگے (جس پر بعد میں ماہرینِ اسلوبیات نے اعتراض کیا کہ ادبی زبان کا الگ سے کوئی وجود نہیں ہے بلکہ زبان کا ادبی اور تخلیقی استعمال ہوتا ہے جس کو ادبی ڈسکورس کا نام دیا جاسکتا ہے) ادبی زبان کے اسی مفروضے اور بچاؤ نے ادبی تھیوری سے متعلق مبادیات کو ٹھوس اساس فراہم کی۔ ماہرین لسانیات کا یہ حلقہ روسی ہیئت پسندوں کے نام سے جانا جاتا ہے۔ ان کی تحقیقی کوششوں کا جب بیسویں صدی کی ساٹھویں دہائی میں فرانسیسی میں ترجمہ ہوا تو ادبی تھیوری کے بنیادی تصورات سے یورپی مفکرین متعارف ہوئے اور پھر فرانس، برطانیہ اور امریکہ میں ساختیات اور پس ساختیات کے لئے مباحث کو جگہ مل گئی۔

روسی ہیئت پسندوں کے نزدیک عام علوم کی زبان اور ادبی زبان میں فرق یہ ہے کہ ادبی زبان ہمیں ان سچائیوں اور بصیرتوں سے متعارف کراتی ہے جہاں تک دوسرے علوم کی زبان کی رسائی ممکن ہی نہیں ہے۔ ادبی زبان استعاراتی ہے۔ ابہام، علامتوں، تشبیہات، پیکروں اور دوسری خصوصیتوں سے لیس ہوتی ہے اور یہ خصوصیات تزئین کا کام انجام نہیں دیتی ہیں بلکہ ان کا ادبی مفہوم اور ادبی کردار ہوتا ہے۔ ماسکو لنگوسٹک سرکل سے وابستہ وِکٹر شکلوسکی نے 1917ء میں شائع شدہ اپنے مضمون "Art as Technique" میں نا مانوسیت (Defamiliarazation) کی اصطلاح استعمال کر کے ادبی زبان کی جدلیات کا طرف واضح اشارہ کیا۔

ادبی زبان کی جدلیات کے پیچھے آسمان سے اُتری ہوئی کوئی زبان یا زبان کا کوئی دوسرا لفظی سرمایہ نہیں ہوتا ہے۔ بلکہ وہی زبان اور وہی لغوی سرمایہ جو ایک زبان کے تمام بولنے والوں کے درمیان مشترک ہوتا ہے اور اگر کوئی فرق ہے تو وہ بولنے والوں کی سماجی، مذہبی، تہذیبی، طبقاتی، علمی اور دوسری تفاوتوں سے ممکن ہوتا ہے اور جس کے استعمال سے زبان کا تکثیری کردار نمایاں ہوتا ہے۔ ادبی کردار کی اہمیت زبان میں پوشیدہ باریکیوں کی دریافت، ان کا استعمال اور قاری سے ان کا روبہ رو اور دوبہ دو ہونے پر منحصر ہے۔

تفہیم ادب میں جو مشکلات اور رکاوٹیں پیش آتی ہیں ان کی سب سے اہم وجہ زبان کی غیر قطعیت، غیر مستقمیت، ابہام اور تعبیر معنی کی یک رخی سے انحراف ہے۔ زبان کے اس مزاحمتی کردار کی تشکیل کی سب سے اہم وجہ استعارہ سازی کا نامانوس برتاؤ ہے۔ گزشتہ اوراق میں استعارہ پر قدرے تفصیل سے بات ہو چکی ہے تاہم موضوع کی مناسبت سے چند باتوں کا دہرانا یہاں پر بے محل نہ ہوگا۔ گزشتہ صدیوں سے استعارہ سے متعلق اتنی ساری بحثیں اور اتنے سارے نظریے سامنے آچکے ہیں جن کے پیش نظر صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ یہ ایک عقدۂ لاینحل بن گیا ہے تاہم یہ زبان کی سرشت میں اس قدر رچ بس گیا ہے کہ اس کے بغیر زبان کے جواہر اصلی کو پانا ممکن نہیں ہے۔

ماہرین ادب کا خیال ہے کہ استعارے کی تفہیم اس وقت تک مشکل ہے جب تک نہ ہم زبان کے لغوی اور مجازی استعمال کے درمیان فرق کی وضاحت کر سکتے ہیں۔ مجازی استعمال اس وقت تک ممکن نہیں ہے جب تک

زبان کے لغوی استعمال سے گریز کی کوئی گنجائش نہیں نکل آتی ہے۔ زبان کے لغوی استعمال میں نحوی، معنیاتی اور عملیاتی (برغمیاتی) اصولوں کی پابندی ضروری ہے۔ اس کے برعکس زبان کے مجازی استعمال میں نحوی اصولوں کی پابندی ضروری ہے۔ معنیاتی پابندیاں گاہے گاہے ہوتی ہیں۔ جبکہ عملیاتی پابندیاں بسا اوقات توڑ دی جاتی ہیں۔ مجازی زبان کے پردے میں جو خیالات اظہار کئے جاتے ہیں ان کا منطقی سچائیوں سے کوئی تعلق نہیں ہے اور نہ ان کو سچ اور جھوٹ کی کسوٹی پر پرکھا جاتا ہے مثلاً اگر یہ کہا جائے کہ ''آج موسم بڑا بے ایمان ہے'' تو لغوی سطح پر اس کے معنی کو غیر موزوں قرار دیا جا سکتا ہے۔

لسانیاتی نظریوں کی روشنی میں ہر لفظی اظہار (Utterance) جزوی معنی کا حامل ہوتا ہے اور اس کی تفہیم بیک وقت ممکن نہیں ہے۔ اپچ۔ پی۔ گریس کے نظریہ اشتراک (Cooperative Principle) سے ماخوذ سپر براور وِلسن کے نظریہ مناسبت (Relevance Theory) کے تحت ہر شخص (Communicator) سامع کی ذہنی صلاحیتوں کا پاس رکھتے ہوئے اپنی بات کو جزوی معنیاتی اطلاع کے ساتھ پیش کرتا ہے اور سامع سیاق کے پس منظر میں اس بات کے پیچھے بولنے والے کے ارادے اور منشا کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ ادبی متن میں چونکہ سیاق پوری طرح واضح نہیں ہوتا ہے اور عموماً سیاق کی فراہمی قاری کے ذمّہ ہے۔ اس لئے تعبیر معنی میں دقتوں کا سامنا ہوتا ہے اور ابہام کا پیدا ہونا لازمی بن جاتا ہے۔

اب جب کسی بات یا اظہار کو سچائی اور حقیقت کے طور پر تسلیم کیا جائے

تو اس کو Proposition کہتے ہیں یعنی بولنے والے کے ارادے اور منشا کو جب اپنی اصلی صورت میں لیا جائے۔ معنیاتی سچائی سے انحراف استعارہ کے جنم کا سبب بن جاتا ہے اور یہ انحراف دوسری سچائی کو پیدا کرتا ہے۔ اس دوسری سچائی تک پہنچنے کے لئے کئی رابطوں (Linkages) سے گزرنا پڑتا ہے سپر بر اور وِلسن استعارہ کو ایک قسم کی Loose Talk سے تعبیر کرتے ہیں اور یہ ہر طرح کی گفتگو کی بنیادی صفت خیال کی جاتی ہے۔ اس لئے کہ زبان کا لغوی استعمال خیالات کے موثر اظہار کا طریقہ نہیں ہے۔ موصوف ماہرین کے نزدیک استعارہ زبان کی کسی نئی صورت کو خلق نہیں کرتا ہے بلکہ یہ عام گفتگو کی زبان کا زیور بھی ہے۔ ان کا ماننا ہے کہ گفتگو سچائی اور غیر سچائی کے ایک مسلسل عمل کا نام ہے۔ تاہم ادبی متن میں استعارہ کثرت تفہیم کا موجب ہے جو ادراکی سطح پر ادبی جمالیات کے امکانات کو زیادہ وسیع اور گہرا بنا دیتا ہے۔

ایک خوب صورت استعارہ قاری کو حیرت میں ڈال دیتا ہے اور تفہیمی سطح پر اس کی ذہنی استعداد کے لئے آزمائش کا موجب بن جاتا ہے۔

ہوا چرچا جو میرے پانو کی زنجیر بننے کا
کیا بیتاب کاں میں، جنبش جوہرنے آہن کو

دشنۂ غمزہ جانستاں، ناوکِ ناز بے پناہ
تیرا ہی عکسِ رُخ سہی، سامنے تیرے آئے کیوں

استعارہ جتنا زیادہ شعریت کا حامل ہوگا، اتنا ہی زیادہ اس میں ابہام

ہوگا اور اتنا ہی اس میں معنیاتی پھیلاؤ کا امکان بھی زیادہ ہوگا۔ اس معنیاتی پھیلاؤ کے زیادہ سے زیادہ امکانات کو گرفت میں لیتے ہوئے قاری کی جمالیاتی تشفی بھی ممکن ہوجاتی ہے۔

استعارہ (Metaphor) مجاز مرسل (Metonymy) مجاز مرسل نما (Synecdoche) اور طنز نما (Irony) چار شاہکار صنائع (Four Master Tropes) خیال کئے جاتے ہیں۔ ان کے ذریعے ایک بات کہی جاتی ہے اور دوسری مراد لی جاتی ہے۔ یہ اظہار بیان کے چار ایسے موثر اور نرالے طریقے ہیں جو معنی کی مستقمیت اور زبان کے حوالہ جاتی کردار (Refrentiality) کو بگاڑ دیتے ہیں اور اسکو غیر مستحکم کردار سے متصف کر دیتے ہیں۔ ردِ تشکیل کے ماہرین کا خیال ہے کہ لغوی زبان (Literal Language) کا سرے سے کوئی وجود ہی نہیں ہے۔ زبان کا مجازی کردار اس کے مقصدی کردار کو چھپا دیتا ہے اور یوں حقیقت مجاز میں لپٹ جاتی ہے۔ اسی اعتبار سے قرأت بھی سوءِ قرأت (Misreading) بن جاتی ہے۔ کیونکہ تفہیم کی شفافیت میں بھی ان صنائع کا مخل ہونا ناگزیر ہوجاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی تشریح بھی سادہ الفاظ میں ممکن نہیں ہے۔ استعارے اور مجاز مرسل کے ساتھ تشبیہہ اور تمثیل کا بھی ذکر کیا جاتا ہے لیکن تشبیہہ اور تمثیل میں وضاحتی پہلو نمایاں ہے۔ مجاز مرسل اور استعارے میں فرق یہ ہے کہ مجاز مرسل میں معنیاتی شعبہ تبدیل نہیں ہوتا ہے۔ ایک ہی معنیاتی شعبے سے لفظ اور متبادل لفظ کا ہونا ضروری ہے۔ اس میں ایک طرح سے کل کے بجائے جزو کا استعمال ہوتا

ہے۔ مثلاً یونیورسٹی انتظامیہ کے بجائے وائس چانسلر لکھنا بھی کافی ہے۔ اس لئے کہ وائس چانسلر پوری یونیورسٹی انتظامیہ کی نمائندگی کرتا ہے۔ مجاز مرسل نما میں بھی معنیاتی شعبہ تبدیل نہیں ہوتا ہے تاہم اس میں متبادل لفظ اپنا رول تبدیل کر لیتا ہے۔ مثلاً "میں اب چلنے سے معذور ہوں" کے بجائے یہ کہا جائے کہ "قدم اب چلنے سے معذور ہیں" اس میں قدم "میں" کا حصہ ہے اور عموماً 'قدم' کو فاعل کے روپ میں استعمال نہیں کیا جاتا ہے لیکن یہاں پر 'قدم' کو فاعل کا روپ دیا گیا ہے۔ غالب کا یہ شعر دیکھئے:

ہو فشارِ ضعف میں کیا ناتوانی کی نمود!
قد کے جھکنے کی بھی گنجائش مرے تن میں نہیں

اس میں 'قد' کو فاعل (Agent) کا کردار دیا گیا ہے۔ 'قد' اور 'تن' ایک ہی معنیاتی شعبے سے تعلق رکھتے ہیں اور ایک طرح سے ہم معنی بھی ہیں۔ دونوں 'قد' اور 'میں' یہاں پر انسان کے جسمانی وجود یعنی میں/مرے کی نمائندے کرتے ہیں۔ اس کے برعکس استعارہ میں دور کے معنیاتی شعبوں کو آپس میں ملایا جاتا ہے۔ مثلاً اوپر دیئے گئے ایک شعر میں جوں ہی پاؤں کے لئے زنجیر بنانے کی خبر پھیلتی ہے تو کان میں پوشیدہ لوہے کو اس کی اندر کی حرکت بے تاب کر دیتی ہے۔ میر کا یہ شعر دیکھئے:

جلوہ ہے مجھی سے لب دریائے سخن پر
صد رنگ مری موج ہے میں طبعِ رواں ہوں

استعارہ کی تعریف میر کے اس شعر میں بڑی خوبصورتی سے بیان کی

گئی ہے اور اس میں کوئی شک نہیں ہے کہ ادب بالخصوص شاعری میں استعارہ تخلیقیت اور اختراعِ معنی کا سب سے اہم وسیلہ ہے۔

استعارہ کے ساتھ عموماً آئرنی کا ذکر بھی آجاتا ہے۔ آئرنی کی بھی کوئی متعین تعریف نہیں ہے اور نہ اس کی تعریف میں ماہرین کے درمیان اتفاق رائے پایا جاتا ہے۔ اس کی جو مختصر تعریف کی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ اس میں ایک بات کہی جاتی ہے اور دوسری مراد لی جاتی ہے۔ لیکن یہ عموماً سیاق پر منحصر ہے۔ اس کے علاوہ یہ متکلم اور سامع کے درمیان اندازِ گفتگو، تعلق و رشتے، موضوع کے تئیں ان کے رویے کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ ایک آسان سی مثال سے اس کو سمجھا جاسکتا ہے مثلاً اگر ایک دوست دوسرے دوست سے یہ کہتا ہے

''میرے آنے میں تھوڑی دیر ہوگئی'' اور دوسرا دوست جواب میں کہتا ہے ''ہاں دیر تو ہوگئی، سنا ہے کہ آج کل آپ بہت مصروف رہتے ہیں''

تو آئرنی دوسرے دوست کے جواب میں یہ ہے کہ وہ جو کہتا ہے اس سے وہ اپنے آپ کو الگ کرتا ہے۔ اس کو کسی دوسرے سے منسوب کرتا ہے اور اس کے تئیں اپنی ذاتی عدم وابستگی کا بھی اظہار کرتا ہے لیکن جو کہنا ہے کہہ دیتا ہے۔ تاہم اس میں شک کا پہلو بھی نمایاں ہے۔ آئرنی بازگشت یا دہرانے کے عمل سے بھی پیدا ہوتی ہے مثلاً جب ایک دوست یہ کہتا ہے

''میں وہاں نہیں گیا تھا'' اور دوسرا جواب میں یہ کہتا ہے کہ

''ہاں، آپ وہاں نہیں گئے تھے!''

دوسرا دوست پہلے دوست کی بات کو یا تو رد کرتا ہے یا اس پر یقین نہیں

کرتا ہے یا اس پر شک کرتا ہے۔ آئرنی میں طنز بھی نمایاں یا پوشیدہ ہوتا ہے مثلاً غالب کا یہ شعر

اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا!
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں

غالب کا درج ذیل شعر یوں تو بہت سادہ معلوم ہوتا ہے لیکن اس میں جو آئرنی اور طنز ہے وہ غالب دوسروں کی زبانی کہلواتا ہے۔

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے
کہتے ہیں کہ "غالب کا ہے اندازِ بیان اور"

آئرنی کی اہم خصوصیت یہ ہے کہ بیان کرنے والا بیان یا قول کو دوسروں سے منسوب کرتا ہے اور دوسروں کی شناخت بھی نہیں کرتا ہے۔ اس لئے اس طرح کے (Hearsay) کلمات جیسے کہتے ہیں سُنا ہے' کہا جاتا ہے' ایسا محسوس ہوتا ہے' سب جانتے ہیں' معلوم ہوا ہے' معلوم نہیں ہے' کون کہتا ہے وغیرہ استعمال میں لائے جاتے ہیں۔ ان کلمات کے اظہار سے ایک طرف بولنے والا ایک قول سے اپنے آپ کو الگ کرتا ہے۔ دوسری طرف اس کی سچائی پر یقین بھی کرتا ہے اور شک بھی کرتا ہے اور قول بھی اس طرح ترتیب دیا جاتا ہے کہ قارئین کے ردِعمل کے لئے بھی راہ ہموار ہو جاتی ہے۔ مثلاً منٹو کا درج ذیل بیان دیکھئے:

"کہا جاتا ہے کہ میرے اعصاب پر عورت سوار ہے۔ مرد کے اعصاب پر عورت نہیں تو کیا ہاتھی کو سوار ہونا چاہیے۔ جب کبوتروں کو دیکھ کر

کبوتر کٹکتے ہیں تو مرد عورتوں کو دیکھ کر غزل یا افسانہ کیوں نہ لکھیں۔ عورتیں کبوتروں سے کہیں زیادہ خوبصورت اور فکر انگیز ہیں"۔

فکشن میں آئرنی کا بڑا اہم کردار ہوتا ہے۔ اس میں کئی آوازیں مل کر کام کرتی ہیں اور چونکہ کرداروں کے عمل اور ردعمل سے ہی پلاٹ کی تشکیل ہوتی ہے اس لئے زیریں سطح پر آئرنی کی تفہیم اور اس کی دریافت قاری کے لئے جہاں بعض مشکلات کا موجب ہے وہاں اس کے لئے فکشن کی جمالیات سے محظوظ ہونے کے امکانات بھی میسر ہوتے ہیں۔ منٹو کے افسانہ "ہتک" کا یہ اقتباس پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ ایک ایک جملے کی تہہ میں آئرنی کس طرح قاری کو منہمک اور مشغول رکھتی ہے۔

"زور کا قہقہہ لگا کر اس نے "اونہہ" کی اور دونوں فریم ایک ساتھ کھڑکی میں سے باہر پھینک دیئے۔ دو منزلوں سے جب فریم زمین پر گر پڑے اور کانچ ٹوٹنے کی آواز آئی تو مادھو کو ایسا معلوم ہوا کہ اس کے اندر کوئی چیز ٹوٹ گئی۔ بڑی مشکل سے اس نے ہنس کر اتنا کہا...... "مجھے بھی یہ فوٹو پسند نہیں تھا"۔

آہستہ آہستہ سوگندھی مادھو کے پاس آئی اور کہنے لگی "تجھے یہ فوٹو پسند نہیں تھا"، پر میں پوچھتی ہوں تجھ میں ہے ایسی کون سی چیز جو کسی کو پسند آسکتی ہے...... یہ پکوڑا ایسی ناک، یہ تیرا بالوں بھرا ماتھا، یہ تیرے سوجے ہوئے نتھنے یہ تیرے مڑے ہوئے کان، یہ تیرے منہ کی باس، یہ تیرے بدن کا میل، تجھے اپنا فوٹو پسند نہیں تھا اونہہ...... پسند کیوں ہوتا...... تیرے عیب جو چھپا رکھے تھے اس نے...... آج کل زمانہ ہی ایسا ہے جو عیب چھپائے وہ ہی بُرا......"

مادھو پیچھے ہٹتا گیا۔ آخر جب وہ دیوار کے ساتھ لگ گیا تو اس نے اپنی آواز میں زور پیدا کیا" دیکھ سوگندھی مجھے ایسا دکھائی دیتا ہے کہ تو نے پھر سے اپنا دھندا شروع کیا...... اب تجھ سے آخری بار کہتا ہوں......"

سوگندھی نے اس سے آگے مادھو کے لہجے میں کہنا شروع کیا" اگر تو نے پھر سے اپنا دھندا شروع کیا تو بس تیری میری ٹوٹ جائے گی' اگر تو نے پھر کسی کو اپنے یہاں ٹھہرایا تو چٹیا سے پکڑ کر تجھے باہر نکال دوں گا۔ اس مہینے کا خرچ میں تجھے پونا پہنچتے ہی منی آرڈر کر دوں گا۔ ہاں کیا بھاڑا ہے اس کھولی کا؟

مادھو چکرا گیا

سوگندھی نے کہنا شروع کیا" میں بتاتی ہوں ...... پندرہ روپیہ بھاڑا ہے اس کھولی کا ...... اور دس روپیہ بھاڑا ہے میرا...... اور جیسا تجھے معلوم ہے ڈھائی روپیے دلال کے...... باقی روپے نا ساڑھے سات! ان ساڑھے سات روپیوں میں' میں نے ایسی چیز دینے کا وچن دیا تھا جو میں دے ہی نہیں سکتی تھی اور تو ایسی چیز لینے آیا تھا جو تو لے ہی نہیں سکتا تھا...... تیرا میرا ناطہ ہی کیا تھا۔ کچھ بھی نہیں۔ بس یہ دس روپے تیرے اور میرے بیچ میں بج رہے تھے۔ سو ہم دونوں نے مل کر ایسی بات کی کہ تجھے میری ضرورت ہوئی اور مجھے تیری...... پہلے میرے اور تیرے بیچ میں دس روپے بجتے تھے۔ آج پچاس بج رہے ہیں۔ تو بھی ان کا بجنا سن رہا ہے اور میں بھی ان کا بجنا سن رہی ہوں...... یہ تو نے اپنے بالوں کا کیا ستیا ناس مار رکھا ہے"۔

آئرنی کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ اپنی ماہیت کے اعتبار سے

بہت ہی پیچیدہ معاملہ ہے جو قاری کو کئی سطحوں پر مصروف رکھتا ہے اگر متن میں قاری اس کی نبض پکڑ گیا تو اس سے محظوظ ہونے کے بہت سے امکانات روشن ہوتے ہیں اور اگر قاری اس کی اصل روح تک نہیں پہنچ سکا تو پوری قرأت تضیع وقت کے سوا کچھ نہیں ہوگی۔ فکشن اسلوبیات میں آئرنی کی شناخت ہی متن سے قاری کی دلچسپی اور وابستگی کو قائم رکھنے کی سب سے بڑی دلیل ہے۔

منٹو کے افسانے ''کالی شلوار'' کے آخری اقتباس میں چھپی آئرنی کی شناخت سرسری مطالعے سے ممکن نہیں ہے۔ اقتباس یہ ہے:

''دوپہر کو وہ نیچے لانڈری والے سے اپنی رنگی ہوئی قمیض اور ڈوپٹہ لے کر آئی۔ تینوں کالے کپڑے اس نے جب پہن لئے تو دروازے پر دستک ہوئی۔ سلطانہ نے دروازہ کھولا تو انوری داخل ہوئی۔ اس نے سلطانہ کے تینوں کپڑوں کی طرف دیکھا اور کہا

''قمیض اور دوپٹہ تو رنگا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ پر یہ شلوار نئی ہے۔ کب بنوائی ہے؟''

سلطانہ نے جواب دیا'' آج ہی درزی لایا ہے'' یہ کہتے ہوئے اس کی نظریں انوری کے کانوں پر پڑیں'' یہ بندے تم نے کہاں سے لئے؟

انوری نے جواب دیا'' آج ہی منگوائے ہیں''

اس کے بعد دونوں کو تھوڑی دیر تک خاموش رہنا پڑا

اس اقتباس کو اگر سلطانہ اور شنکر کے درمیان مکالموں کے پس منظر میں پڑھا جائے تو اقتباس کے تہہ میں پوشیدہ آئرنی کو زیادہ باریکی اور خوبصورتی

سے محسوس کیا جا سکتا ہے۔ ساتھ ہی ان مکالموں کے اندر چھپی ہوئی آئرنی بھی صاف ہو جائے گی گو کہ آئرنی کبھی واضح نہیں ہوتی ہے اور نہ استعارے کی طرح اس کی وضاحت ممکن ہے۔

سلطانہ یہ سن کر چکرا گئی۔ مگر اس کے باوجود اسے بے اختیار ہنسی آ گئی۔

''آپ کیا کام کرتے ہیں''

شنکر نے جواب دیا ''یہی جو تم لوگ کرتے ہو''

''کیا''

''تم کیا کرتی ہو؟''

''میں...... میں...... کچھ بھی نہیں کرتی''

''میں بھی کچھ نہیں کرتا''

سلطانہ نے بھنّا کر کہا ''یہ تو کوئی بات نہ ہوئی...... آپ کچھ نہ کچھ تو ضرور کرتے ہوں گے''

شنکر نے بڑے اطمینان سے جواب دیا ''تم بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہو گی''

''جھک مارتی ہوں''

''میں بھی جھک مارتا ہوں''

''تو آؤ جھک ماریں''

میں حاضر ہوں مگر جھک مارنے کے دام میں کبھی نہیں دیا کرتا''

''ہوش کی دوا کرو...... یہ لنگر خانہ نہیں''

''اور میں بھی والنٹیر نہیں''

سلطانہ یہاں رک گئی۔ اس نے پوچھا ''یہ والنٹیر کون ہوتے ہیں''

شنکر نے جواب دیا ''الو کے پٹھے''

''میں بھی الو کی پٹھی نہیں''

شنکر اور سلطانہ کے یہ مکالمے Echoic Discourse یعنی صدائے بازگشت یا دہرانے کے پیرائیے میں بیان کئے گئے ہیں۔ Echoic Discourse کی خصوصیت یہ ہے کہ دوہرایا گیا مکالمہ پہلے والے مکالمے کی نسبت معنی کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ معنی کا یہ الٹ پھیر بھی آئرنی کا سبب ہوتا ہے۔ مثلاً

سلطانہ جب شنکر سے کہتی ہے کہ ''آپ کچھ نہ کچھ تو ضرور کرتے ہوں گے''

تو شنکر جواب دیتا ہے ''آپ بھی کچھ نہ کچھ ضرور کرتی ہوں گی''

دونوں مکالمے یکساں ہونے کے باوجود معنیاتی اعتبار سے الگ الگ ہیں۔ پھر لنگر خانہ اور والنٹیر میں جو مفہوم چھپے ہوئے ہیں ان کی وضاحت ضروری نہیں۔

طنز اور آئرنی میں فرق یہ ہے کہ طنز میں ایک طرح کی جارحیت اور کھلا پن ہے جبکہ آئرنی میں کھلے پن کے بجائے ابہام، نرمی اور شائستگی (Politeness) ہوتی ہے۔

آئرنی کی طرح علامت کی بھی متعین اور مخصوص تعریف ممکن نہیں ہے۔ اس کے وجود سے کسی کو مفر نہیں ہے لیکن اپنے لچکیلے کردار کی وجہ سے اس

کے معنی و مفہوم کو گرفت میں لانا آسان نہیں ہے۔ تاہم اس کی پہچان بھی سیاق پر منحصر ہے۔ علم نشانیات (Semiotics) کے ماہرین کا خیال ہے کہ تمام نشانیاتی نظاموں (Sign Systems) میں لسانی نظام کو اساسی اہمیت حاصل ہے۔ امریکی فلسفی C. S. Pierce نے نشان کی تین اقسام بیان کی ہیں۔ یہ اقسام Icon، Index اور Symbol ہیں۔ Icon میں لفظ کی صوتی شکل اور معنی کے درمیان بہت قریبی یا ایک اور ایک کا رشتہ ہوتا ہے۔ یعنی لفظ کی صوتیات سے ہی معنی ذہن میں آتے ہیں۔ اس کو Onomatopoeia اور Sound Symbolism بھی کہتے ہیں۔ پچھلے اوراق میں اس بات پر کچھ گفتگو ہوئی ہے۔ بصری زبان میں تصویر سے ہی معنی سمجھ میں آتے ہیں مثلاً Mobile Phone میں Call Receiver کرنے کو کہتے اور لفافہ Message کرنے کی نمائندگی کرتا ہے۔ Index میں معنی کی طرف عارضی اشارہ ہوتا ہے مثلاً بادل بارش کی طرف اشارہ ہے۔ علامت میں یہ رشتہ رسمی اور اختیاری (Arbitrary) ہوتا ہے۔ زبان کا مجموعی اور اصل کردار علامتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی تحصیل اور اس کا اکتساب ماحول کا پابند ہے۔ گو کہ یہ ایک ذہنی اور حیاتیاتی عمل بھی ہے۔ حیاتیاتی بشریات کے مشہور ماہر Terrence Deacon کے نزدیک انواع ارتقا کے مطابق جب انسان نے زبان کے Iconic اور Indexical کردار کے برعکس علامتی طور پر اپنے خیالات کا اظہار کرنا شروع کیا تو گویا اس نے ارتقا کی ایک لمبی اور اونچی جست لگائی جو حیوانوں اور جانوروں کے نظام ہائے ترسیل میں کبھی ممکن نہ ہو سکی۔ انسانی فکر

اور سوچ کا اظہار علامتی زبان کے بغیر ممکن نہیں تھا۔اس کا مطلب یہ نہیں ہے کہ Iconic اور Indexical اظہارِ زبان کے کردار میں شامل نہیں ہیں بلکہ یہ کہنا چاہیئے کہ علامتی کردار ان دونوں کی مرہون منت ہے لیکن اس کا سفر ان سے بہت آگے کا ہے۔ علامت نگاری دنیا اور ذہن کے درمیان ربط و توافق پیدا کرنے کے علاوہ اپنے ماحول میں تغیر و تبدل کا بھی سب سے بڑا محرک ہے۔ حیاتیاتی ماہرین کا خیال ہے کہ زبان کے سلسلے میں ذہن اور سوچ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔

ارتقائے انسان کے ماہر Vygotsky کا خیال ہے کہ زبان کی سماجی حیثیت اور معاشرتی تفاعل ہی انسان کی فکر اور سوچ کو متاثر کرتے ہیں۔ایک انسان اپنی زندگی کے ابتدائی برسوں میں زبان سنتا ہے اور معاشرتی سطح پر جن تجربوں سے گزرتا ہے وہ نفسیاتی سطح پر اس کی اندرونی زبان کو متشکل کرتے ہیں۔اس کی بنیاد پر پھر انسان سماج کے تانے بانے میں زبان کی تحصیل کو ممکن بناتا ہے۔

ان مباحث سے یہ بات تو واضح ہوجاتی ہے کہ تحصیل زبان (Language Aquisition) میں ذہن اور ماحول دونوں کا زبردست رول ہے لیکن ان دونوں میں کس کو اولین ترجیح حاصل ہے اس کو سمجھنا مشکل ہے۔تاہم اتنی بات طے ہے کہ زبان کی ماہیت اور اہمیت کو اس کے علامتی کردار سے الگ کر کے دیکھنا کسی صورت میں ممکن نہیں ہے۔

عام گفتگو یا عام تحریر میں استعارے کی ہی طرح علامت کی طرف اکثر

دھیان نہیں جاتا ہے۔ اس لئے کہ علامتیں بھی استعمال ہوتے ہوتے گھس جاتی ہیں اور ان میں تازگی وندرت قائم نہیں رہتی ہے۔ ورنہ کوئی گفتگو علامت کے استعمال کے بغیر کامیاب نہیں ہوسکتی ہے۔ اپنے کردار اور تفاعل کے اعتبار سے استعارہ اور علامت ایک دوسرے سے الگ نہیں یہی وجہ ہے کہ ان کی الگ الگ پہچان بھی بسا اوقات مشکل ہو جاتی ہے۔ یہ سمجھنا کہ آئرنی، استعارہ، علامت یا دوسری لسانی اقسام محض اظہار کے وسیلے ہیں۔ زبان کی فطرت اور ماہیت سے بے خبری کو ظاہر کرتے ہیں۔ زبان ان تمام حرکیات کا نام ہے اور یہی زبان کی جدلیات کو مترشح کرتی ہیں۔ ادب چونکہ شعوری کوشش کا نام ہے اس لئے ادبی متن میں ان کی معنویت زیادہ گراں بار اور مکلّف صورت اختیار کرتی ہے۔ کوئی بھی سامنے کا لفظ اُٹھا کر دیکھ لیجئے تو محسوس ہوگا کہ یہ محض ایک لغوی اکائی نہیں ہے بلکہ اس کے کئی ابعاد اور امکانات ہوتے ہیں مثلاً سامنے کا ایک لفظ ''رات'' ہے جس کا اکثر ہم استعمال کرتے ہیں یہ محض لفظ ''دن'' کا مخالف نہیں ہے۔ رات غم کے معنی میں بھی، ہجر کے معنی میں، وصال، عافیت، آرام، پردہ، رازداری وغیرہ وغیرہ کے مفہوم میں بھی استعمال ہوتا ہے۔ شاعروں نے بھی اس کو طرح طرح سے استعمال کیا ہے۔ تاہم اس کے ابعاد منکشف کرنے کا سہرا بھی قاری کو ہی جاتا ہے۔ مثلاً غالب کا ایک شعر ہے

موت کا ایک دن معین ہے نیند کیوں رات بھر نہیں آتی

اس بات سے کسی کو انکار نہیں ہے کہ موت ایک اٹل حقیقت ہے۔ اس کے واقع ہونے کا وقت مقرر ہے لیکن پوری زندگی دن رات اس کا کھٹکا لگا رہتا

ہے اور یہ ہر لمحہ بے چین رکھتا ہے۔ رات سونے کے لئے ہے تمام دنیوی مخمصوں اور آخرت کی پریشانیوں سے فراغت لینے کا وقت ہے لیکن موت کا غم اس طرح پیچھے پڑا ہوا ہے کہ رہ رہ کے جگائے رکھتا ہے۔ نیند بھی ایک طرح کی موت ہے اس میں کم سے کم انسان چین سے رہتا لیکن ڈراونے خوابوں کی صورت میں یہ آپ کا پیچھا کرتی رہتی ہے۔

دن یہاں اس لمحے کا نام ہے جس میں ایک انسان کی موت لکھی ہوئی ہے لیکن ''رات بھر'' پوری زندگی کی علامت ہے جو موت کے خوف اور وہم میں کٹتی ہے ''کیوں'' ایک معنی خیز لفظ ہے جس کی اس شعر میں وضاحت ممکن نہیں ہے۔ ڈر اور خوف بے خوابی کو ظاہر کرتے ہیں۔ بے خوابی اور نیند دو متضاد الفاظ ہیں۔ میر کا ایک شعر ہے

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر پر
برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا

شعر ایک غیر شخصی (Impersonal) بیان ہے یعنی یہ کسی سے منسوب نہیں ہے۔ میر جس جگہ بیٹھتا ہے وہاں صبح کو ایک راکھ کی ڈھیری پائی گئی ہے۔ شاید گزری ہوئی رات کو ہی کچھ ہو گیا ہے ورنہ یہ برسوں سے جلتا رہا ہے۔ واردات کی یہ رات ایک Mystery بن گئی ہے۔ رات کے سناٹے میں جو کچھ ہو گزرا ہے اس کی وجہ سے میر راکھ کی ایک معمولی ڈھیری میں تبدیل ہو گیا ہے۔ اس لئے یہ کوئی معمولی واردات نہیں ہے۔

برسوں دنیا کے آلام و مصائب جھیلتے جھیلتے میر کا وجود تقریباً ختم ہو چکا

تھا۔ شاید کل اس کی زندگی کی آخری رات ثابت ہوئی ہے۔ صبح اس کو اپنے بستر پر اس طرح پایا گیا کہ جیسے کہ اس کا جسمانی وجود خاک کی ایک معمولی ڈھیری بن گیا ہے۔ ''ڈھیری'' انسانی وجود کی بے مائیگی کو ظاہر کرتی ہے۔

یہ شعر میر کی زندگی پر صادق آتا ہے کہ جس نے برسوں تک ایک شمع کی طرح علم و ادب کی راتوں کو روشن کیا ہے۔ ایسا کرتے ہوئے اپنے وجود کو پگھلاتا رہا اور آخر میں ایک معمولی راکھ میں تبدیل ہو گیا۔ شمع یا چراغ رات میں ہی جلتا ہے۔ صبح اس کے لئے موت ہے۔ اس شعر میں رات زندگی کی علامت ہے اور کل کی رات اس کی زندگی کی آخری رات تھی۔ صبح اس کو بجھنا ہی تھا لیکن اس سے پہلے وہ راکھ بن چکا تھا اس کا اب روشن ہونا معدوم ہے۔

یہ شعر ایک ایسے شخص کی کہانی بیان کرتا ہے جو میر کی شہرت اور مقبولیت سے جلتا تھا اور اس کی جگہ لینا چاہتا تھا وہ بالآخر رات کے اندھیرے میں دھوکے سے اس کی جگہ پر قابض ہوتا ہے لیکن اس جگہ کی گرمی اور حدت برداشت نہ کرتے ہوئے جل کر راکھ ہو جاتا ہے اور ایک حقیر ڈھیری میں تبدیل ہوتا ہے۔

پچھلے اوراق میں کئی جگہوں پر اس بات کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے کہ ادبی متن کا ایک سامنے کا مفہوم ہوتا ہے جس کو لغوی یا منطقی مفہوم کا نام دیا جا سکتا ہے لیکن ایک قاری کے لئے اس مفہوم کی زیادہ اہمیت نہیں ہوتی ہے۔ وہ متن کے لاشعور میں جا کر اس کے ان معنوی امکانات کی دریافت کو ممکن بناتا ہے جو لفظوں کے علامتی اور استعاری برتاؤ سے پیدا ہوتے ہیں اور جو دور کی کڑیاں (Week Implications) کے ملانے سے پیدا کئے جاتے ہیں

تاہم ان کا موزوں (Relevant) ہونا ضروری ہے۔ زبان کی یہ جدلیات قاری کی رہنمائی میں بڑی اہمیت رکھتی ہے۔

یہ بات بھی ذہن نشین رہنی چاہیئے کہ ہر ادبی متن مصنف کی گرفت سے آزاد ہوتا ہے اور اس کی تعبیر وتشریح میں مصنف کا حوالہ نہ ہونے کے برابر ہے۔ علامت اور استعارہ میں ایک خاص مماثلت یہ بھی ہے کہ یہ قاری کو تعبیر و تشریح کی آزادی فراہم کرتے ہیں۔ لیکن اس میں قاری کی ہمہ جہت واقفیت کلیدی رول ادا کرتی ہے۔

ہمارے یہاں ادب کو مختلف خانوں میں باٹنے کی روایت رہی ہے۔ مثلاً قدیم ادب، داستانوی ادب، مقصدی اور اصلاحی ادب، ترقی پسند ادب، جدید ادب، علامتی ادب، علاقائی ادب وغیرہ۔ ایسا کرنا ضروری بھی ہے اس سے مطالعے وتدریس دونوں کی سہولت کے تقاضے بھی پورے ہوتے ہیں اور ان سے انسانی سوچ کے اندازے بھی منعکس ہوتے ہیں لیکن یہ کہنا کہ ادب کا کوئی دور یکسر غیر علامتی ہے اور دوسرا دور خالص علامتی ہے، زبان اور ادب کے بنیادی کردار سے اغماض برتنے کے مترادف ہے۔ ہمارا قدیم ادب ہو، داستانوی ادب ہو یا اصلاحی اور مقصدی ہو کبھی علامتی اور استعاراتی پیرائیوں سے خالی نہیں رہا ہے۔

یہاں پر میر امن کی ''باغ و بہار'' کے ابتدائی اقتباسات سے ایک اقتباس پیش کیا جاتا ہے۔

''سن اے خردمند! میری ساری عمر اسی ملک گیری کے دردِ سر میں

کٹی' اب یہ سن وسال ہوا' آگے موت باقی ہے! سواس کا بھی پیغام آیا کہ سیاہ بال سفید ہو چلے۔ وہ مثل ہے ساری رات سوئے' اب صبح کو بھی نہ جاگیں! اب تک ایک بیٹا پیدا نہ ہوا جو میری خاطر جمع ہوتی' اس لئے دل سخت اداس ہوا اور میں سب کچھ چھوڑ بیٹھا۔ جس کا جی چاہے ملک لے یا مال لے' مجھے کچھ کام نہیں۔ بلکہ کوئی دن میں یہ ارادہ رکھتا ہوں کہ سب سے چھوڑ چھاڑ کر' جنگل اور پہاڑوں میں نکل جاؤں اور منہ اپنا کسی کو نہ دکھاؤں۔ اسی طرح یہ چندروز کی زندگی بسر کروں۔ اگر کوئی مکان خوش آیا تو وہاں بیٹھ کر' بندگی اپنے معبود کی بجالاؤں۔ شاید عاقبت بخیر ہو' اور دنیا کو خوب دیکھا' کچھ مزہ نہ پایا۔ اتنی بات بول کر اور ایک آہ بھر کر' بادشاہ چھپ ہوئے''۔

یہ اقتباس اتنا سادہ نہیں ہے جتنا ہم بادی النظر میں محسوس کرتے ہیں۔ اس کا بیان کنندہ Narrator ایک علامت ہے جو ایک خوشحال ملک کی نمائندگی کرتا ہے جس کا کوئی وارث نہیں۔ اس لئے اپنی خوش حال سلطنت کے مستقبل کی فکر اسے ستاتی ہے۔ اپنے وزیر خردمند سے مخاطب ہے۔ خردمند وزیر کا نام ہے لیکن یہاں بادشاہ کو اس کی بھی اُمید ہے کہ شاید وزیر اس کو ضرور کوئی عقلمندی کی ترکیب بتائے گا جس سے شاید اس کی سلطنت بچ سکتی ہے وہ سلطنت آج تو خوش حال ہے لیکن اس کو بنانے میں اس نے زندگی بھر محنت کی ہے اور تکلیفیں برداشت کی ہیں۔ ایک طرف سلطنت کے مستقبل کی فکر دوسری طرف موت کا کھٹکا۔ امید وبیم کی عجب کشمکش۔ ''ساری رات سوئے اب صبح کو بھی نہ جاگیں'' رات پوری زندگی کے سفر کی علامت ہے اور صبح قریب المرگ کا

استعارہ ہے۔ رات بے خبری کی بھی علامت ہے۔ میر کا ایک شعر بالکل اسی طرح زندگی اور موت کی طرف اشارہ کرتا ہے

عہد جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا

باغ و بہار کا پورا بیانیہ سادہ ہونے کے باوجود پُرکاری سے لبریز ہے۔ اسی بنا پر اس کو زندہ نثر کا نمونہ قرار دیا گیا ہے۔

5......بیانیہ (Narrative):

رولاں بارتھ بیانیہ کے بارے میں لکھتا ہے:

"The narratives of the world are numberless. Narrative is first and foremost a prodigious variety of geners, themselves distributed amongst different substances - as though any material were fit to receive man's stories. Able to be carried by articulated language, spoken or written, fixed or moving images, gestures and the ordered mixture of all these substances: narrative is present in myth, legend, fable, tale, novella, epic, history, tragedy, drama, comedy, mime, painting,

stained glass, windows, cinema, news item, conversation. Moreoever, under this almost infinite diversity of forms, narrative is present in every age, in every place, in every society: it begins with the very history of mankind and there nowhere is or has been a people without narrative.....Caring nothing for the diversion between good or bad literature, a narrative is international, transhistorical, transcultural: it is simply there, like life. itself"

بیانیہ کی درج بالا تعریف سے یہ بات صاف ہے کہ یہ کسی مخصوص صنف یا ذریعہ کی محتاج نہیں ہے تاہم اس کے لئے جو ذریعہ (Media) بھی استعمال کیا جائے اس سے متعلق تمام امکانات اس کی ترتیب و تنظیم میں بروئے کار لانے کی گنجائش موجود رہتی ہے مثلاً اگر اس کے لئے فلم کا میڈیا استعمال کیا جائے تو فلم میڈیا کے تمام وسائل اس کی پیشکش میں استعمال کئے جا سکتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ ادبی متن میں اس کی پیشکش کے لئے تمام ادبی وسائل کو بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔ ادب کے اظہار کا سب سے اہم اور بنیادی میڈیا چوں کہ زبان ہے اس لئے اس میں تمام ممکنہ لسانی وسائل کے استعمال کی گنجائش بہ درجہ اتم موجود ہے۔

ارسطو کے زمانے سے ماہرین ادب کو اس بات کا شدید احساس رہا ہے کہ تمام تر ادبی اصناف کو بیانیہ کی بنیادی صفت سے الگ کر کے نہیں دیکھا جا سکتا ہے۔ ادبی اصناف بالخصوص فکشن ادب میں اس کی حیثیت روح کی سی ہے۔

عصرِ حاضر میں ادبی تھیوری سے متعلق جتنے بھی مباحث سامنے آئے ہیں ان میں زبان اور بیانیہ خصوصی توجہ کے مرکز رہے ہیں۔ ساختیات کی بابت موت کا پروانہ جاری کرنے کے باوجود ساختیات سے ہی برآمد ہونے والے ڈسکورس پس ساختیات نے زبان اور بیانیہ کی اساسی اہمیت کو نظر انداز کرنے کا خطرہ مول نہیں لیا۔ چنانچہ بیانات (Narratology) ساختیات کی جانشین کی حیثیت سے موجود رہی گو کہ آج اس کی حیثیت ایک الگ اور آزاد تحقیقی شعبے کے طور پر قائم ہے اور تھیوری ساز اس کی افادیت کے قائل نظر آتے ہیں۔

بیانات میں بیانیہ کی تھیوری سے بحث کی جاتی ہے اس اعتبار سے بیانات بیانیہ کی شعریات اور گرائمر کا نام ہے جس میں انفرادی کہانیوں اور ناولوں کے بجائے فکشن کی عمومی خصوصیات، کہانیوں کی ماہیت اور کہانی بحیثیت ایک تصور اور تہذیبی مظہر گفتگو کی جاتی ہے۔

بیانیہ کے ساتھ ماہرین لسانیات کی خصوصی دلچسپی کے دو خاص وجوہ ہین۔ ایک یہ کہ بیانیہ چاہیے گفتگو کی شکل میں ہو یا تحریری صورت میں، لفظوں کے ذریعے ترسیل خیالات کا ایک اہم اور مفید ذریعہ ہے۔ دوسرا یہ کہ اس میں لسانی ہیت کے بے پناہ امکانات بروئے کار لانے کی گنجائش موجود ہے۔ اس اعتبار سے لسانی ہیت اور بیانیہ کا آپس میں ایک گہرا تعلق ہے۔

لسانی اعتبار سے ایک مختصر ترین بیانیہ کے لئے کم سے کم یکے بعد دیگرے واقع ہونے والے دو لسانی فقروں (Linguistic Units) کی ضرورت ہے۔ مثلاً

میں نے اسے تھپڑ مارا، اس نے مجھے تھپڑ مارا

یہ دو فقرے ایک ترتیب میں لکھے گئے ہیں اور یہ ترتیب زمانی ہے یعنی میں نے پہلے اس کو تھپڑ مارا اور اس کے بعد اس نے مجھے تھپڑ مارا۔ ہم اس کو یوں بھی لکھ سکتے تھے کہ میں نے اسے تھپڑ مارا پھر اس کے بعد اس نے مجھے تھپڑ مارا لیکن اس کی ضرورت نہیں تھی کیونکہ ان فقروں میں زمانی ترتیب ہی اس کی وضاحت کی دلیل ہے۔ اب اگر ان دو فقروں کی زمانی ترتیب کو بدل دیا جائے تو معنی بھی بدل جائیں گے مثلاً

اس نے مجھے تھپڑ مارا میں نے اسے تھپڑ مارا

یعنی اس کے تھپڑ مارنے کے بعد میں نے اس کو تھپڑ مارا

پہلی ترتیب میں قصور اس کا تھا کہ میں نے تھپڑ مارا دوسری ترتیب میں معنی اس کے الٹ ہے۔ ان دو فقروں کی الگ الگ زمانی ترتیب سے یہ پتہ چلا کہ ہماری فکر اور سوچ کی ایک ساخت ہے۔ زبان اس ساخت کا ساتھ دیتی ہے اور زبان لفظی ترتیب کے ساتھ معنی کی ترسیل ممکن بناتی ہے۔

اب ان فقروں کو دیکھئے:

"وہ دوڑتا ہوا اس کے قدموں پر گر پڑا، اس نے ہاتھ سے اس کا سر اٹھایا اور کہا "میں نے معاف کیا، اب جاؤ" مجھے زیادہ پریشان نہ کر، اپنے کام میں لگ جاؤ'

یہ فقرے بھی زمانی ترتیب میں ہیں اور کم سے کم ایک مختصر بیانیہ کی تشکیل کرتے ہیں لیکن یہ بیانیہ کا محض ایک ڈھانچہ ہے۔ اس میں کردار کون ہیں' سیاق کیا ہے' دونوں کرداروں میں کیا رشتہ ہے' واقعہ کیا ہوا ہے وغیرہ۔ اس کی کوئی تفصیل نہیں ہے۔ ایک مکمل بیانیہ کے اور بھی بہت سے تقاضے ہیں اس لئے بیانیہ اتنا سادہ اور اکہرا نہیں ہوتا ہے۔ بیانیہ کے لئے ایک واقعہ چاہیے اس واقعے کا ارتقا اور کلائمیکس ہونا چاہیے پھر تفصیل' تزئین اور ہیت کے ساتھ ساتھ اسلوبیاتی خصوصیات بھی لازمی ہیں جو اس کی انفرادیت کو قائم کرسکیں۔

بیانیات سے متعلق جتنے بھی نظریات اب تک سامنے آئے ہیں ان میں کہانی اور پلاٹ کے درمیان امتیاز کی بحث خاص طور پر قابل توجہ رہی ہے۔ اپنے مشہور نظریے نامانوسیت Defamiliarization کے تحت ہیت پسندوں نے واقعات کی اصل ترتیب اور ڈھانچے کو کہانی کا نام دیا ہے جبکہ ان کے نزدیک پلاٹ کہانی کے بیان کرنے کے فن کا نام ہے۔ کہانی وہ نقشہ ہے جو ترتیب کے ساتھ کہانی کہنے والے کے ذہن میں ہوتا ہے۔ پلاٹ کا انحصار کہانی پر ہی ہوتا ہے لیکن اس کی ترتیب کا کہانی کی اصل ترتیب سے کوئی تعلق نہیں ہوتا ہے۔ پلاٹ فنی تنظیم کا نام ہے جس کے تحت کہانی بیان کی جاتی ہے۔ اس لئے کہانی کہاں سے بیان کی جائے اس کا ابتدائیہ کیا ہوگا۔ کہانی کو کیسے ختم کرنا ہے۔ مرکزی کردار کو کہاں کہاں پر لانا ہے اور کیسے لانا ہے وغیرہ تمام چیزیں پلاٹ کے تحت آتی ہیں۔ چنانچہ پلاٹ کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ یہ پورے پیکیج کا نام ہے۔ ہیت پسند اس بات پر خاص زور دیتے ہیں کہ پلاٹ

فنی برتاؤ کو کہتے ہیں اور کہانی خام مواد کی حیثیت رکھتی ہے اور یہ بیان کرنے والے یا فکشن نگار کے ہاتھوں کی فنی چابک دستی کی منتظر رہتی ہے۔ کہانی کے بیان کرنے کا ڈھنگ جتنا اچھوتا اور نامانوس ہوگا اتنا ہی قاری کی خاص دلچسپی اور اس کی ذہنی آزمائش کو تحریک دے سکتا ہے۔ روایتی تنقید میں کہانی اور پلاٹ بالترتیب مواد اور فارم کو کہا جاتا تھا۔ یوں تو حالیہ برسوں میں بیانیہ سے متعلق مختلف نظریے سامنے آئے ہیں اور اس سلسلے میں نئی نئی اصطلاحیں بھی متعارف کی گئی ہیں لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ابھی تک کوئی تسلی بخش ماڈل سامنے نہیں آسکا ہے۔ اصل میں فکشن تنقید ابھی ابتدائی منزلوں میں ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ارسطو کے بعد بیشتر بلکہ ساری روایتی تنقید شعر مرکوز رہی ہے اور یہ تنقید مواد اور ہیت کی بحث سے زیادہ آگے نہیں بڑھ سکی ہے۔ شاعری کے مقابلے میں فکشن کا کینواس چونکہ بہت بڑا ہے اور اس میں لسانی وسائل اور اظہار و بیان کے زیادہ امکانات اسی لئے موجود ہیں کہ اس میں افقی اور عمودی سطح پر زبان کا تباین اپنی تمام تر سماجی، تہذیبی، سیاسی اور مذہبی پس منظر کے ساتھ آتا ہے جس کو باختن نے Polephony اور Heteroglossia کا نام دیا ہے لکھتا ہے:

"The prose writer as a novelist does not strip away the intentions of others from the heteroglot language of his works, he does not violate those socio-idealogical

cultural horizons (big and little worlds) that open up behind heteroglot languages - rather, he welcomes into his works. The prose writer makes use of words that are already populated with the social intentions of others and compels them to serve his own new intentions, to serve a second master......"

بیانیات (Narratology) پر کام کرنے والے جن ماہرین کا نام خصوصی طور پر لیا جاتا ہے ان میں ولادمیر پروپ، اے۔ جے۔ گریما، زیوٹن ٹوڈوروف، رولاں بارتھ، ژیرار ژینت وغیرہ شامل ہے۔ یہاں پر ان تمام ماہرین کی کوششوں کا جائزہ لینا ممکن نہیں ہے البتہ اتنا بتادینا کافی ہے کہ ارسطو نے جہاں موضوع کو زیادہ اہمیت دی ہے وہیں ولادمیر پروپ نے پلاٹ کو فوکس کیا ہے۔ انہوں نے روسی لوک کہانیوں کے پیچھے کارفرما تمام ساختوں پر خصوصی توجہ صَرف کی ہے۔ گریما نے کسی ایک صنف کے بجائے بیانیہ کے عمومی اصولوں پر کام کیا ہے اور توڈروف نے بیانیہ میں جملوں کی لغوی اور معنیاتی بنیادوں پر بیانیہ کے آفاقی گرائمر کو دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔ پوپ، گریما اور ٹودوروف بیانیہ سے متعلق اپنے ساختیاتی فکر سے پہچانے جاتے ہیں جبکہ رولاں بارتھ نے اپنی پس ساختیاتی سوچ کے عین مطابق قاری کی تفہیمی صلاحیتوں کو اہم گردانا ہے جن کی بدولت بیانیہ میں شامل تمام عناصر

اپنے معنیاتی تفاعل کو ممکن بناتے ہیں۔

یہاں پر ژیرار ژینت کے نظریہ پر تھوڑی سی گفتگو کرنا ضروری ہے کیونکہ اسلوبیاتی اعتبار سے بیانیہ کے سلسلے میں ان کے خیالات کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے روسی ہیت پسندوں کی کہانی اور پلاٹ کی ثنوی تقسیم میں تیسرے عنصر گویائی (Telling or Narrating) کو شامل کر کے گویا روسی ہیت پسندوں کے نظریہ بیانیہ کو اور زیادہ کارآمد بنانے کی کوشش کی ہے۔ اس تہری تقسیم کو انہوں نے Histoire (کہانی) Recit (ڈسکورس، بیانیہ) اور Narration یا Narrating (گویائی) کا نام دیا ہے۔ ژینت نے یہ تقسیم فعل (Verb) کی تہری حالتوں Mood، Tense اور Voice کی بنیاد پر عمل میں لائی ہے۔ کہانی کا تعلق چونکہ گزرے ہوئے واقعے سے متعلق ہوتا ہے اور کہانی ہو چکی ہوتی ہے اس لئے کہانی صیغۂ ماضی میں ہی بیان ہوتی ہے۔ دوسرے صیغوں کا استعمال سیاق اور دوسری ضرورتوں کے مطابق ہوتا ہے۔ Mood کا تعلق فعل کے رویے (Attitude) سے ہے یعنی فعل میں یقینیت ہے، غیر یقینیت ہے، احتمال ہے، تمنا ہے وغیرہ۔ کہانی میں مختلف ایکشنز یا بیانات سے متعلق کرداروں کا رویہ کیا ہے یہ کرداروں کے ذہنی رویوں سے متعلق ہے۔ کہانی کرداروں کی سوچ اور اس سوچ کی بنیاد پر ان کے ایکشنز سے تشکیل پاتی ہے اور جہاں تک Voice کا تعلق ہے اس کا تعلق فعل کی Active اور Passive آواز کے ساتھ ہے کہانی میں چونکہ مختلف آوازیں ایک ساتھ کام کرتی ہیں جن کو راوی (Narrators) کہا جاتا ہے۔

راوی کی کئی صورتیں ہیں وہ کہانی میں کردار بھی ہو سکتے ہیں، مصنف بھی ہو سکتا ہے یا پھر اس کی صورت پوشیدہ بھی ہو سکتی ہے۔ فکشن میں تصادم اور معنی خیزی کا جو عمل پیدا ہوتا ہے وہ کرداروں کی مختلف سوچوں، رویوں، ایکشنز اور راویوں کی آوازوں میں غیر ہم آہنگی اور غیر مربوطیت کی وجہ سے ممکن ہوتا ہے۔

ژینت نے اپنی تہری تقسیم کو سوسیر کی دوہری تقسیم سگنفائر اور سگنفائڈ سے ماخوذ بتایا ہے۔ اس کے مطابق کہانی کا اصل مضمون سگنفائیڈ ہے اور اس کو جب ضبطِ تحریر میں لایا جاتا ہے تو اس کو سگنفائر کا نام دیا جا سکتا ہے۔ یعنی سگنفائیڈ کہانی کے واقعہ یا واقعات کی اصل ترتیب اور اصل مواد ہے اور سگنفائیر کہانی کی تحریری ترتیب ہے اور اس کا تحریری روپ ہے۔ ان پر ژینت نے Narration کا اضافہ کر کے کہانی کی اصل فنی پیشکش اور Telling پر زیادہ زور دیا ہے۔ یہ پیشکش جتنی نرالی اور اچھوتی ہوگی اتنا ہی یہ قاری کو مصروف رکھے گی۔

ژینت نے بیانیہ کی ضمن میں جو تصورات پیش کیے ہیں۔ پیٹر بیری نے ان کو چھ عنوانات کے تحت بیان کیا ہے۔

1......طورِ بیان (Mode)

یعنی کہانی بیان کرنے کے دو اہم طریقے ہیں۔ ڈرامائی (Mimetic) اور منظری (Diegetic)۔ یہ دونوں طریقے مل کر کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ ان پر اسی کتاب کے پچھلے اوراق میں بات ہو چکی ہے۔ یہاں پر دوہرانے کی ضرورت نہیں ہے۔ صرف اتنا بتا دینا کافی ہے کہ یہ کہانی کے دو بنیادی عناصر ہیں۔

2......نقطۂ نظر (Focalization)

ژینت نے Point of View کے بجائے نقطۂ ماسکہ (Focalization) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے وہ لکھتا ہے کہ Point of View میں Narrator اور Focalizer کی الگ الگ شناخت ممکن نہیں ہے۔ جبکہ یہ دو الگ الگ تصورات ہیں۔ Focalizer راوی بھی ہو سکتا ہے لیکن ایسا ضروری نہیں ہے کہ راوی Focalizer بھی ہو۔ Focalization کی کئی صورتیں ہو سکتی ہیں مثلاً اگر Focalization کا تعلق کردار سے باہر ہے یا محض اس کی خارجی حرکات و سکنات سے ہو اس کی سوچ اور ذہنی حالتوں سے متعلق نہ ہو تو اس کو External Focalization کہتے ہیں، اگر کردار کے ذریعے Focalization ہوتی ہے اس کے اسی Focalization کے ذریعے کہانی بیان کی گئی ہو اور اس کی سوچ کو بیان کیا گیا ہو تو اس کو Internal Focalization کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر منٹو کا افسانہ ٹھنڈا گوشت کو لیں۔ اس میں ایک راوی ہے جو کہانی بیان کرتا ہے۔ یہ کوئی بھی ہو سکتا ہے، منٹو بھی ہو سکتا ہے لیکن پوری کہانی کلونت کور کے نقطہ نگاہ سے بیان کی گئی ہے۔ اس میں راوی کئی جگہوں پر کلونت کور کے ذہن میں بھی گھس گیا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی بعض حرکات اس کی اندرونی کیفیات کو منعکس کرتی ہیں۔ افسانے میں صرف دو کردار ہیں۔ دوسرا کردار ایشر سنگھ ہے اس کا اپنا ایک اہم کردار ہے۔ اس کی تمام ایکشنز سے کہانی آگے بڑھتی ہے لیکن کہانی اس کے نقطہ نگاہ سے بیان نہیں کی گئی

ہے۔اس لئے اس کی حیثیت External Focalizer کی ہے۔اب ایک ایسی کہانی جس کا ظاہر ہے کہ Focalization تو ہے لیکن اس کو کسی سے بھی منسوب نہ کیا جاسکے اس کو Zero Focalization کہتے ہیں۔

3......راوی

ہر بیانیہ کا ایک راوی ہوتا ہے اور عموماً ہم اس کو مصنف کا ہی نام دیتے ہیں۔راویتی تنقید میں یہی ہوتا رہا ہے کہ مصنف کی چھاپ کو ہر جگہ قائم رکھا گیا ہے۔مصنف اور راوی کو الگ الگ کرنے (Disassociation) کرنے کا سلسلہ حالیہ ادبی مباحث کا ثمرہ ہے۔چنانچہ یہ ضروری نہیں ہے کہ راوی مصنف ہی ہو اور راوی کی سوچ مصنف کی سوچ ہو۔راوی اور مصنف کے درمیان کا فرق بھی ہوسکتا ہے۔ایک قسم کا راوی وہ بھی ہے جو مصنف بھی ہوتا ہے لیکن اس کی پہچان کرنا مشکل ہے۔وہ اپنی آواز اور پہچان کے ساتھ سامنے نہیں آتا ہے لیکن پس پردہ اس کی آواز بہت ہی آگاہ، ہوش منداور شفاف وجود کی طرح موجود رہتی ہے۔اس کا کوئی چہرہ سامنے نہیں آتا ہے مثلاً اس کا نام،اس کا جنس، اس کی حیثیت وغیرہ۔چونکہ یہ عموماً غیر جانب دار بھی ہوتا ہے اس لئے Zero Focalized بھی ہوتا ہے۔دوسری قسم کے راوی وہ ہوتے ہیں جو کہانی میں شامل ہوتے ہیں، کرداروں کی حیثیت سے ان کی پہچان ہوتی ہے۔کہانی کے ڈراما میں ان کی شمولیت کم یا زیادہ ضرور ہوتی ہے۔ان کا الگ الگ نقطۂ نظر بھی ہوتا ہے ان کو Intrusic Narrator بھی کہا جاتا ہے۔ایسے راویوں کو Homodiegtic بھی کہا جاتا ہے جو ان راویوں سے مختلف ہے جو کہانی کے

ڈراما میں شامل نہیں ہیں۔اس کو Heterodigtic کہا جاتا ہے۔

4......دورانیہ

اس بات کی طرف پہلے ہی اشارہ کیا جاچکا ہے کہ بیانیہ میں کہانی اصل واقعہ یا واقعات کی ترتیب سے بیان نہیں کی جاتی ہے اس میں زمانی ترتیب بدل دی جاتی ہے۔یعنی یہ ترتیب (ا۔ب۔ج) کی طرح نہیں بلکہ کہانی کہیں سے بھی شروع کی جاسکتی ہے۔یہ ترتیب (ج۔ب۔ا) یا کسی اور طرح سے بھی ہو سکتی ہے۔ترتیب کی یہ الٹ پلٹ نہ صرف معنیاتی ابہام کو جنم دیتی ہے بلکہ قاری کے لئے بھی دلچسپی کا سامان پیدا کرتی ہے۔ترتیب کی اس نو ترتیب کو جی۔لیچ نے Interest Principle کا نام دیا ہے تاکہ قاری متن کے ساتھ زیادہ سے زیادہ منہمک رہے۔

اب سوال یہ ہے کہ کہانی کے اندر مختلف واقعات اگر حقیقی دنیا میں پیش ہوتے ہیں تو ان کے واقع ہونے میں کتنا وقت صرف ہوگا اور کہانی میں ان کے لئے کتنا وقت دیا گیا ہے۔ان دونوں کو ایک دوسرے سے ملانا ان کے درمیان مطابقت وموافقت پیدا کرنا مشکل ہے۔کہانی میں چونکہ وقت کے بجائے جگہ ہوتی ہے اس لئے کہانی میں واقعے کے دورانیہ کو جگہ کی کمی بیشی سے ماپا جاسکتا ہے۔کہانی میں کسی واقعے یا منظر کے لئے مصنف نے کتنی جگہ وقف رکھی ہے اسی اعتبار سے اس کی معنویت کا احساس پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے۔

5......کہانی اندر کہانی

فکشن بالخصوص داستانوں اور ناولوں میں کوئی ایک کہانی نہیں ہوتی

ہے بلکہ کہانی میں ایک سے زیادہ کہانیاں موجود رہتی ہیں جن کو ژینت نے Frame Narratives کا نام دیا ہے۔ انہوں نے ان کی دو قسمیں بتائی ہیں پہلی کہانی یا کہانیاں (Primary Narratives) اور ملحقہ کہانیاں (Secondary Narratives)۔ پہلی کہانی شروع کی کہانی ہوتی ہے لیکن ضروری نہیں ہے کہ اصل کہانی یہی ہو وہ دوسری کہانی بھی ہو سکتی ہے۔ ژینت نے ملحقہ کہانیوں کو (Meta-Narratives) کا نام دیا ہے جو ایک کہانی سے منسلک ہوتی ہیں مثلاً "باغ و بہار" میں پانچ کہانیاں ہیں۔ داستان آزاد بخت سے شروع ہوتی ہے لیکن پانچ کہانیوں میں ایک کہانی "سرگزشت آزاد بخت پادشاہ کی" ہے۔ جو داستان میں تیسری کہانی ہے۔ اس میں اصل کہانی آزاد بخت پادشاہ کی ہے۔ دوسری چار کہانیاں ملحقہ کہانیاں ہیں گو کہ ان کی الگ الگ حیثیت بھی ہے۔ ان پانچ کہانیوں کے اندر بھی کہانیاں ہیں مثلاً آزاد بخت کی کہانی کے ساتھ سگ پرست کی کہانی بھی جڑی ہوئی ہے۔

ژینت نے آگے چل کر Frame Narratives کی تین ذیلی قسمیں بتائی ہیں۔ ان کو انہوں نے Single ended، Double ended اور Intrusive کا نام دیا ہے۔ Single Ended کہانی وہ کہانی ہے جس میں پہلی کہانی کی طرف لوٹا نہیں جاتا ہے۔ دوسری کہانی کے اختتام کے ساتھ ہی بیانیہ بھی مکمل ہو جاتا ہے۔ اس طرح دوسری کہانی اصل کہانی بن جاتی ہے۔ "باغ و بہار" میں شامل آزاد بخت کی سرگزشت Single Ended ہے اس لئے کہ کہانی آزاد بخت سے شروع ہوتی ہے لیکن یہ وزیر

زادی کے ذریعے خواجہ سگ پرست تک پہنچ جاتی ہے اور انہی دو کی کہانی بن کر رہ جاتی ہے۔ بعد میں ان دو کی شادی پر ہی ختم ہو جاتی ہے۔ Double Ended کہانی میں ملحقہ کہانی یا کہانیاں ختم ہونے کے بعد اصل یا پہلی کہانی کی طرف واپس لوٹا جاتا ہے۔ "باغ و بہار" Double Ended ہے اس لئے کہ پانچوں کہانیاں ختم ہونے کے بعد داستان پھر پہلی کہانی کی طرف لوٹ جاتی ہے۔ آزاد بخت کے محل سے اس کے فرزند کی پیدائش کی خوش خبری آتی ہے۔ نہ صرف آزاد بخت کی مراد پوری ہوتی ہے بلکہ چاروں درویشوں کی مرادیں بر آتی ہیں اور ذریعہ ملک شہبال بن جاتا ہے۔ "باغ و بہار" کو Intrusive بیانیہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس لئے کہ چاروں درویشوں کے قصے یوں تو الگ الگ ہیں لیکن ان قصوں کو آزاد بخت کی موجودگی سے جوڑا گیا ہے اور ہر بار داستان اس کے کردار تک پہنچ جاتی ہے۔

6......مکالمہ اور خیال

بیانات اور اسلوبیات کے ماہرین کے لئے اس چیز کی بڑی اہمیت ہے کہ فکشن ڈسکورس میں مکالمہ اور خیال (Speech and Thought) کو کیسے پیش کیا جاتا ہے اس کے لئے فکشن نگاروں کے پاس کئی طریقے اور تکنیکیں دستیاب ہیں۔ تاہم یہ سیاق اور کئی دوسرے اصولوں اور تقاضوں پر منحصر ہے کہ فکشن نگار کس وقت کون سی تکنیک استعمال کرتا ہے۔ فکشن میں مکالمہ اور خیال کی پیشکش کوئی سیدھا سادہ معاملہ نہیں ہے۔ یہ کسی طرح بھی حقیقی دنیا نہیں ہے۔ اس دنیا کے پیچھے مصنف کی منصوبہ بندی شامل ہوتی ہے۔

مکالمہ اور خیال اسی منصوبہ بندی کا حصہ ہیں۔ عام دنیوی گفتگو میں عموماً دلچسپی کا عنصر بہت کم ہوتا ہے۔اس کے برعکس فکشن میں اگر دلچسپی کے عناصر شامل نہیں ہوں گے تو یہ قاری کی توجہ کا باعث نہیں ہوسکتا ہے۔اس لئے مکالموں اور سوچ کی پیشکش میں مصنفانہ ہنر مندی کے ساتھ ساتھ فطرت پسندی کا ہونا بھی ضروری ہے۔ ماہرین نے مکالمہ نگاری کی چار خاص قسمیں بتائی ہیں۔ بلاواسطہ، بلواسطہ، آزاد بلاواسطہ اور آزاد بلواسطہ۔ بلاواسطہ مکالمہ (Direct Speech) ایک طرح سے مکالمہ نگاری کی اساسی صورت ہے جس کے حوالے سے مکالمے کی دوسری صورتوں کی تعریف ممکن ہوسکتی ہے۔ بلاواسطہ مکالمہ کردار کے مکالمے کے وہ اصل الفاظ ہوتے ہیں جو وہ بولتا ہے یا جو اس نے بولے ہیں ان الفاظ کو واوین میں رکھا جاتا ہے مثلاً

میں نے اس سے پوچھا ''تم جا کہاں رہے ہو'' یا

''تم جا کہاں رہے ہو'' میں نے اس سے پوچھا

اس میں سوال اور سوال کرنے والا دونوں موجود ہیں لیکن موضوع واوین میں ہے اور الفاظ ہو بہو وہی ہیں جو سوال کے دوران استعمال کیئے گئے ہیں۔اس طرح کی مکالمہ نگاری سے نہ صرف مکالموں کے اندر فطرت پن پیدا ہوتا ہے بلکہ فکشن ڈسکورس میں خیالات کی منتقلی بھی آسان ہوتی ہے اور ڈرامائیت بھی بڑھ جاتی ہے۔اس طرح کے مکالموں میں الفاظ اور گرائمر کے انتخاب سے کرداروں کے درمیان رشتوں کی نوعیت کے ساتھ ساتھ بولنے والے کی تعلیمی اور سماجی حیثیت بھی سامنے آتی ہے۔ فکشن ڈسکورس میں اس طرح کے براہ راست

مکالموں سے متن کی سماعی اور بصارتی خوبصورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔

کبھی کبھی فکشن ڈسکورس میں اس طرح کا بلاواسطہ مکالمہ کسی کردار کا نہیں ہوتا ہے لیکن فکشن نگار کردار کی اندرونی سوچ کو ظاہر کرنے کے لئے اس طرح مکالمہ لکھ لیتا ہے یعنی اس کی اندرونی سوچ کو زبان دیتا ہے لیکن ضروری نہیں کردار نے اایسا سوچا ہو۔ مصنف ایسا کرتا ہے اور اس کو واوین میں بھی لکھتا ہے مثلاً ''ہتک'' کا یہ اقتباس دیکھئے:

''نہ مادھو نے کبھی پونا سے خرچ بھیجا تھا اور نہ سوگندھی نے اپنا دھندا بند کیا تھا۔ دونوں اچھی طرح جانتے تھے کیا ہو رہا ہے۔ نہ سوگندھی نے کبھی مادھو سے یہ کہا تھا

''تو یہ کیا ٹر ٹر کرتا ہے۔ ایک پھوٹی کوڑی بھی دی ہے کبھی تو نے؟'

اور نہ مادھو نے کبھی سوگندھی سے پوچھا تھا ''یہ مال تیرے پاس کہاں سے آیا ہے۔ جب کہ میں تجھے کچھ دیتا ہی نہیں'' دونوں جھوٹے تھے''۔

اس طرح کے بلاواسطہ مکالمات سے کردار کی کچھ ظاہری اور پوشیدہ کمزوریوں کو سامنے لایا جاتا ہے اور کرداروں کے تئیں راوی کا اپنا رویہ بھی سامنے آتا ہے اور پس پردہ قاری کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔

بلواسطہ مکالمہ (Indirect Speech) بلاواسطہ مکالمے کے برعکس ہوتا ہے۔ اس میں مکالمہ کو اپنے اصلی لفظوں میں پیش نہیں کیا جاتا ہے بلکہ Reported Speech کی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں ضمیر اور زمانہ دونوں بدل جاتا ہے۔ اس لئے واوین کا استعمال بھی نہیں کیا جاتا

ہے۔ Reported Speech میں دوری کا احساس بالکل نمایاں ہوتا ہے مثلاً اوپر دیا گیا مکالمہ اب اس طرح پیش ہوگا:

اس نے اس سے پوچھا تھا کہ وہ کہاں گیا تھا۔

بلاواسطہ مکالمے میں الفاظ استعمال ہوتے ہیں یعنی بولنے والا الفاظ استعمال کرتا ہے جبکہ بلواسطہ مکالمے میں استعمال ہوئے الفاظ کی رپورٹنگ ہوتی ہے۔ اس لئے اس میں فعل زمانی اور مکانی دونوں فطری طور پر ظاہر ہو جاتی ہیں۔ اس طرح کے مکالمے تعبیر معنی کی مشکلات میں اضافہ کرتے ہیں اور اس کے پیچھے جب راوی کی آواز بھی شامل ہو جاتی ہے تو معنیاتی الجھاؤ اور زیادہ گھمبیر بن جاتا ہے مثلاً یہ اقتباس دیکھئے:

اس کا نام بشن سنگھ تھا مگر سب اسے ٹوبہ ٹیک سنگھ کہتے تھے۔ اس کو قطعاً یہ معلوم نہیں تھا کہ دن کون سا ہے، مہینہ کون سا ہے یا کتنے سال بیت چکے ہیں لیکن ہر مہینے جب اس کے عزیز واقارب اس سے ملنے کے لئے آتے تو اسے اپنے آپ پتہ چل جاتا تھا۔

فرض کریں اس اقتباس کو بلاواسطہ بشن سنگھ کی زبانی سے کہلوائیں تو اقتباس یہ ہوگا:

"میرا نام بشن سنگھ ہے مگر مجھے ٹوبہ ٹیک سنگھ کہتے ہیں۔ مجھے قطعاً یہ معلوم نہیں ہے کہ دن کون سا ہے، مہینہ کون سا ہے یا کتنے سال بیت گئے ہیں لیکن ہر مہینے جب میرے عزیز واقارب مجھے ملنے کے لئے آتے ہیں تو مجھے خود پتہ چل جاتا ہے"۔

بلا واسطہ مکالمہ چونکہ بولنے والے کی زبان سے ادا ہوتا ہے اس لئے عموماً اس کی سچائی پر یقین کرنا پڑتا ہے۔ لیکن یہی مکالمہ جب بلواسطہ طور پر کہا جاتا ہے تو اس پر صد فی صد یقین نہیں کیا جا سکتا ہے اس لئے بھی یہ معنیاتی ابہام میں اضافہ کرتا ہے۔

جہاں تک آزاد بلا واسطہ مکالمے کا تعلق ہے تو بظاہر یہ لگتا ہے کہ یہ بلا واسطہ مکالمے سے ملتا جلتا ہے لیکن دونوں میں فرق ہے مثلاً یہاں پر ایک بلا واسطہ مکالمہ پیش کیا جاتا ہے۔

رحیم نے اس سے پوچھا ''تم جا کہاں رہے ہو''

علی نے جواب دیا ''ریلوے اسٹیشن''

اب اگر اس مکالمے کو اس طرح لکھا جائے

رحیم نے پوچھا ''تم جا کہاں رہے ہو''

ریلوے اسٹیشن

دوسرے مکالمے میں چونکہ جواب دینے والا کا نام شامل نہیں ہے اس لئے یہ مکالمہ آزاد بلا واسطہ ہے۔ یہاں معلوم نہیں ہے کہ جواب علی نے ہی دیا ہے یہ تب ہی ممکن ہے جو صرف رحیم اور علی موجود ہوتے اگر ان کے علاوہ وہاں کئی اور افراد ہیں تو ضروری نہیں کہ علی نے جواب دیا ہو۔ ان کے بدلے ان کی طرف سے کسی اور کا جواب ہو سکتا ہے یا ہو سکتا ہے کہ علی کے بجائے کسی اور نے اپنے سے مخاطب یہ سوال سمجھ لیا اور اپنی طرف سے جواب دیا۔ کئی چیزیں ہو سکتی ہیں۔

آزاد بلواسطہ مکالمہ، بلواسطہ مکالمہ کے بجائے بلا واسطہ مکالمہ کے زیادہ

قریب ہے لیکن اس میں مسئلہ یہ ہے کہ اس سے یہ ظاہر نہیں ہوتا ہے کہ یہ الفاظ راوی کے ہیں یا کردار کے یہ ایک طرح کی دوہری آواز ہے۔ ٹیڑھی لکیر کا یہ اقتباس پیش ہے جس کا حوالہ پہلے باب میں دیا گیا ہے:

"حد ہوگئی! بہن بھائی اور پھر بہن بھائی بس معلوم ہوتا تھا بھک منگوں نے گھر دیکھ لیا ہے، امڑے چلے آتے ہیں۔ ویسے ہی کیا کم موجود تھے جو اوپر پے درپے آرہے تھے، کتے بلیوں کی طرح، ازل کے مربھکّے، اناج کے گھن ٹوٹ پڑتے ہیں، دو بھینسوں کا دودھ تبرک ہو جاتا پھر بھی ان کے تندور ٹھنڈے ہی پڑے رہتے"۔

اس طرح کے مکالموں میں دو آوازیں گڈ مڈ ہو جاتی ہیں اور ان کی الگ الگ پہچان مشکل ہو جاتی ہے۔ میخائیل باختن نے اسی کو Hybrid Discourse کہا ہے اور یہی مکالمات آئرنی کا سبب بھی بن جاتے ہیں۔



پس نوشت

زبان کیا ہے؟ اس کی ماہیت کیا ہے؟ یہ سوال صدیوں سے دانشوروں کے لئے ایک معمّہ بنا ہوا ہے۔ مختلف علوم سے وابستہ ماہرین کی تحقیقی کوششوں سے اس دلیل کو مزید تقویت حاصل ہو رہی ہے کہ یہ ایک لاینحل مسئلہ ہے۔ اس کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ یہ انسانی ذہن، سماج اور تہذیب میں اس طرح رچی بسی ہے کہ ان کو دوسرے سے الگ کرنے کا تصور بھی ناممکن ہے۔ زبان سے متعلق ماہرین کی تحقیقی کاوشوں سے ایسے علمی تناظرت سامنے آئے ہیں جن سے زبان کی پیچیدگیوں کا احساس اور بھی گہرا ہوتا جا رہا ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں ہے زبان ماہرین لسانیات کا موضوع ہے لیکن محض لسانیاتی آگہی سے زبان کا عرفان حاصل نہیں ہو سکتا ہے۔ اس کے لئے مختلف علمی شعبوں کے ماہرین کی مشترکہ کوششیں درکار ہیں۔ چنانچہ حالیہ برسوں میں ادراکی سائنس کے تحت لسانیات، نفسیات، فلسفہ، نیروسائنس (Neuroscience) مصنوعی ذہانت (Artificial Intelligence) وغیرہ کے ماہرین نے زبان، انسانی ذہانت اور انسانی طرزِ عمل کے باہمی تعلق اور تعامل سے متعلق حیرت انگیز

انکشافات کئے ہیں جن سے انسانی مشاہدہ، فکر، بیوہاری عمل اور یادداشت کو سمجھے میں بڑی مدد مل رہی ہے۔

ماہرین ابھی اس شش و پنج اور مخمصے سے بھی باہر نہیں آپار ہے ہیں کہ زبان عطیہ خداوندی ہے یا انسان نے اپنے ارتقا کے دوران اس کو حاصل کیا ہے۔ چنانچہ نظریہ ارتقا (Continuity Theory) اور نظریہ انقطاع (Discontinuity Theory) پر ماہرین کی آرا بٹی ہوئی ہیں۔ تاہم اس بات پر بیشتر دانشوروں کا یقین اور اعتماد ہے کہ زبان ایک انسانی وصف ہے۔ چارلس ایف۔ ہاکٹ اور نوم چامسکی نے زبان کے اندر موجود زبردست تخلیقی امکانات کے پیش نظر اس بات پر اصرار کیا ہے کہ زبان کے مماثل اور متوازی نظام کی دوسری کسی نظیر کی دستیابی ناممکنات میں ہے۔ میونخ یونیورسٹی سے وابستہ معروف ماہر حیوانیات Karl Von Fresch نے شہد کی مکھیوں پر اپنی تیس سالہ محنت شاقہ کی طفیل بلواسط اسی بات کو تقویت عطا کی کہ انسانی زبان کی علامتیت اس کو تمام ترسیلہ ہائے ترسیل کے مقابلے میں لامحدود اور بے کراں کر دیتی ہے۔

عربی تاجر قوم فنیقی کی بائیس تحریری علامتوں (ابجد) کی بنیاد پر جب یونانیوں نے ابجدی تحریر (Alphabetic Writing) کا آغاز کیا تو ماہرین صوتیات کو اس بات کا احساس ہوا کہ اسی ماڈل کی بنیاد پر زبان کے تکلمی کردار کو سب سے چھوٹی، ممیز اور بے معنی محدود صوتی اکائیوں پر منتج کیا جا سکتا ہے۔ ان صوتی اکائیوں کو ایک مخصوص زبان کے رکنی نظام کے اصولوں کے تحت آپس

میں ملانے سے لفظوں کا ایک غیر مختتم سلسلہ تشکیل پاتا ہے۔ الفاظ جب زبان کے عائد کردہ نحوی اصولوں کے مطابق افقی اور عمودی سطح پر ایک دوسرے سے ملتے ہیں تو با معنی جملے ترتیب پاتے ہیں جن کی کوئی تعداد مقرر نہیں ہو سکتی ہے لیکن نحوی اصولوں کے تحت ان کا جائزہ ممکن ہوتا ہے۔ یہ جملے آپس کی ترتیب سے ڈسکورس کی تشکیل کرتے ہیں۔ ڈسکورس ان تمام لسانی، ادراکی، سماجی اور تہذیبی عناصر کا نام ہے جو آپس میں مل کر ایک ایسے عمل کو جنم دیتے ہیں جو اپنے اندر معنی و مفہوم کی ایک دنیا کو آباد کرتا ہے اور جس کے ذریعے ایک سماج کے افراد ایک دوسرے سے گفت شنید کرتے ہیں۔ زبان کے ساختیاتی امکانات کی ہی طرح اس سے برآمد ہونے والی معنیاتی جہات کا اندازہ نہیں لگایا جا سکتا ہے ۔ظاہر ہے کہ زبان محض ایک ہیتی وجود ہی نہیں بلکہ یہ انجام دہی اور کارگزاری کا ایک موثر، مفید، ثمر آور مگر کفایتی طریقہ اظہار ہے جو سماعی سطح پر علامات نطق اور بصری سطح پر ترسیمی علامات کو استعمال میں لاتا ہے۔ زبان سے کیا کیا کام انجام پاتے ہیں ان کی فہرست مرتب کرنا قدرے مشکل ہے تاہم درج ذیل نکات کا نام لیا جا سکتا ہے۔

۱۔ انفرادی، باہمی اور اجتماعی تجربات کا اظہار

۲۔ علوم کی اختراع اور ترقی

۳۔ تاریخ، تہذیب اور مذہب کا تحفظ

۴۔ ادب کی تخلیق اور اس کا انتقاد

۵۔ فلسفہ، منطق، قانون اور سیاست

۶۔ اپنے ماحول پر قدرت اور اختیار

۷۔ تشہیر، تبلیغ اور پروپگنڈا

۸۔ خطابت اور وعظ

۹۔ مدح اور ذم

۱۰۔ تدریس اور تعلیم

۱۱۔ بحث و تمحیص اور رپورٹنگ

۱۲۔ مکالمہ اور تبادلہ

۱۳۔ لوک روایات

۱۴۔ ریاضیات اور علم نجوم

۱۵۔ خواب اور جادو

۱۶۔ انتقادی فکر اور تدّبر

۱۷۔ سرگوشی

۱۸۔ تفریح

۱۹۔ دعا

۲۰۔ غیبت اور جھوٹ

۲۱۔ ناپ تول

۲۲۔ استدلال، معروضیت اور سائنسی فکر وغیرہ

۲۳۔ اوہام اور وسوسے

ان تمام سرگرمیوں کے پیچھے انسانی ذہن اور زبان کا وہ علامتی کردار

کارفرما ہے جو چیزوں کے اسما کے ساتھ تصورات وابستہ کرتا ہے اور مختلف سیاق میں ان کی معنویت کی شناخت ممکن بناتا ہے۔ یہ انسان کے استدلال پسند مخلوق (Rational Creature) ہونے کا سب سے بڑا محرک بھی ہے۔ ماہرین لسانیات چونکہ زبان اور خیال کو ایک دوسرے سے جدا کر کے نہیں دیکھتے ہیں اس لئے ان کے نزدیک علامتیت ذہن اور زبان کے امتزاجی عمل کی دین ہے۔ چنانچہ علامت پسندی زبان کی شفافیت کو قائم ہونے نہیں دیتی ہے۔ اس لئے زبان مدعا برداری کا ذریعہ نہیں رہتی ہے۔ اس میں شک نہیں ہے کہ متکلم بسا اوقات زبان کو مدعا برداری اور سچائی کی نمائندگی کرنے کے لئے ہی استعمال کرتا ہے لیکن وہ جب کسی تجربے یا واقعہ کو پیش کرتا ہے تو وہ اپنے ڈسکورس کے ذریعے اس کو ایک نئی شکل عطا کرتا ہے۔ اس کا سامنا جب سامع یا قاری سے ہوتا ہے تو وہ اس ڈسکورس کو پہلے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اور پھر اس ڈسکورس کے ذریعے متشکل واقعے یا تجربے تک پہنچنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس اعتبار سے یہ ایک دوطرفہ معاملہ بن جاتا ہے۔ تاہم قاری اپنی فہم وفراست سے متشکل واقعے کی باز تخلیق بھی کرتا ہے۔ ادب باز تخلیقیت کا تقاضا کرتا ہے اور یہ فریضہ قاری انجام دیتا ہے۔ ادبی متن جتنا گراں بار و مکلّف ہوگا اور Automatiztion سے انحراف کرتا ہوگا اتنا ہی قاری کی بسیار شیوہ آگہی کا متقاضی بھی ہوگا۔ گراں باری اور مکلّف ہونے کا مقصد ہرگز زبان کی تزئین کاری سے نہیں ہے بلکہ یہ متن کے ہیئتی وجود اور اس کے تفاعلی حرکیات کے حسین امتزج کا نام ہے۔

اسلوبیات متن کے ہیئتی وجود سے ہی سروکار نہیں رکھتی ہے جیسا کہ

عموماً کہا جارہا ہے یا جیسا کہ روایتی اسلوبیات میں ہوتا آیا ہے بلکہ یہ فارم اور فنکشن دونوں سے تعارض کرتی ہے۔ ماہرین اسلوبیات جب کسی خالص ادبی زبان کے آزادانہ وجود سے انکار کرتے ہیں تو وہ دراصل متن کے فارم اور فنکشن کی ثنویت کو تسلیم کرتے ہیں۔ یہ ثنوی کردار اخبار کی سرخیوں، اشتہارات، فلمی گانوں یا جہاں کہیں بھی نظر آتا ہے ان کی توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔

اس میں کوئی دورائے نہیں ہے کہ اسلوبیات لسانیات کی اطلاقی شاخ ہے اور اس میں لسانیات کے اصولوں سے بصیرت لی جاتی ہے تاہم حالیہ برسوں میں یہ ادبی تھیوری کے بہت قریب آرہی ہے۔ ادبی تھیوری کے تقریباً تمام مباحث زبان کی گزرگاہ سے نمود کرتے ہیں۔ اس لئے دونوں کے رشتوں میں کسی قسم کا بعد نہیں ہوسکتا ہے۔ اس کے ساتھ اسلوبیات نظریہ قبولیت (Reception Theory) سے بھی اخذ واستفادے کا رشتہ جوڑ چکی ہے جس کے نتیجے میں اسلوبیات نہ صرف ان چیلنجز کو قبول کر رہی ہے جو متن کی حرکیات سے پیدا ہوتی ہیں بلکہ قاری کس طرح اپنی سطح پر ان چیلنجوں کے طفیل متن کی باز تخلیق کے مراحل سے گزرتا ہے۔ ان سے بھی مواخذہ کا کام انجام دیتا ہے۔

اسلوبیات اطلاقی لسانیات کی دوسری شاخوں مثلاً ادراکی لسانیات، برغمیات، سماجی لسانیات، نفسیاتی لسانیات کے ساتھ ساتھ علم خطابت اور تحصیل زبان وتدریس زبان کے اصولوں اور تصورات سے بھی مستفید ہو رہی ہے۔ Critical Discourse Analysis کے تحت مختلف مباحث اسلوبیات کو ادبی تھیوری کے قریب لانے میں ایک اہم رول ادا کر رہے ہیں۔ اس نظریے

کے تحت متن میں پوشیدہ آئیڈولوجی کی دریافت اور انکشاف اسلوبیاتی تحقیق کا ایک نیا رجحان بن رہا ہے۔ گو اس کے قنطور (Contours) ابھی تک صاف نہیں ہیں لیکن چند قابل تحسین کوششیں ضرور سامنے آگئی ہیں۔ ان کا مقصد یہ دکھانا ہے کہ کس طرح متن میں زیریں سطح پر موجود تفریق اور توافق کے رشتے سماجی سیاسی تانے بانے کو متشکل کرتے ہیں اور ایک سماجی ڈسکورس کی صورت میں سماجی و جنسی نابرابری کے ساتھ ساتھ طاقت، سیاست اور اختیاریت کے عناصر و عوامل کو مترشح کرتے ہیں۔

روایتی اسلوبیات میں جن دو اہم پہلوؤں کے ساتھ خاص طور پر اغماض برتا گیا ہے وہ نظام حوالہ جات (Deixis) اور طرز ترسیل (Modality) ہے۔ Deixis میں تمام قسم کے ضمائر، تخصیصی و غیر تخصیصی کلمات اور وہ تمام کلمات جن سے اشارہ کرنا مقصود ہو، شامل ہیں۔ گفتگو میں ان کی اپنی اہمیت ہے لیکن تحریر بلکہ ادبی متن میں ان کا عملی کردار بالکل تبدیل ہو جاتا ہے۔ یہاں میں، تم، آپ، وہ، وغیرہ اپنے اصلی کردار کی صورت میں سامنے نہیں آتے ہیں۔ گفتگو میں یہ عموماً سیاق پابند ہوتے ہیں جبکہ ادبی متن میں بسا اوقات سیاق آزاد ہوتے ہیں۔ شاعروں اور ادیبوں نے ان کے تخلیقی امکانات سے بھرپور فائدہ لیا ہے۔ Modality کا تعلق موڈ یا ظاہری ہیئت سے ہے۔ جب ہم زبان کی بات کرتے ہیں تو اس کا ایک موڈ نطق اور سماعت کا ہے جس کو ہم گفتگو کہتے ہیں اور ایک موڈ بصارت سے تعلق رکھتا ہے جس کو تحریر کہتے ہیں۔ ادب کے اظہار کا موڈ تحریر ہے۔ تحریر کے مطالعے کو ترسیمیات کہتے

ہیں۔ان دونوں ہیتوں کی اپنی اہمیت ہے۔تحریر گفتگو کی نقل نہیں ہے۔اس کا اپنا وجود ہے۔ادیبوں اور شعروں نے اس موڈ کے امکانات کو بھی برتا ہے۔اردو میں غالب' راشد اور میراجی کی شاعری مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہے۔ ہمارے شاعروں نے داستانوی اور لوک روایات کے اثرات کے تحت ان سے زیادہ فائدہ نہیں لیا ہے۔انگریزی میں e.e.cummings کی شاعری اس کی بہترین مثال ہے۔ترسیمیات کے قرأت کے عمل پر گہرے اثرات مرتسم ہوتے ہیں یہ اثرات ادراکی سطح پر محسوس ہوتے ہیں۔غالب کا شعر ہے

غنچۂ نا شگفتہ کو دور سے مت دیکھا کہ یوں
بوسہ کو پوچھتا ہوں میں' منہ سے مجھے بتا کہ یوں

اس شعر کی ترسیمیات ادراکی سطح پر ہماری نفسیاتی لسانیات کی حس کو گہرے طور پر متاثر کرتی ہے۔اس موڈ کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ یہ گفتگو کے موڈ سے بھی فیض یابی کا کام لیتی ہے۔ترسیمی موڈ میں چونکہ مخاطب زمان' مکان' امکان اور گمان ہر اعتبار سے دور ہے اس لئے اس میں تمام تر لسانی چالوں کے استعمال کے امکانات کھلے ہیں۔یہی وجہ ہے کہ ادبی متن سیدھے سادے اور شفاف موڈ کے امکانات کو رد کر دیتی ہے۔

Modality کی دوسری توجیہ یہ ہے کہ ادبی متن کی قرأت کے دوران جو مختلف آوازیں ابھرتی ہیں اور جو راویوں کے ذریعے سامنے آتی ہیں۔قاری ان کی شناخت کیسے کرتا ہے۔وہ کرداروں کے ذہنوں میں کیسے اترتا ہے اور کیسے ان کے ذہنی رویوں اور سوچوں کو سمجھنے کی کرتا ہے۔ایسا کرتے ہوئے وہ

کس طرح کے Reading Strategies اختیار کرتا ہے۔ ان کا بیان Modality میں شامل ہے۔

زبان کے جس پہلو پر بھی غور کیا جائے اور جس پہلو سے بھی غور کیا جائے اس سے یہ بات دریافت کرنے میں دیر نہیں لگتی ہے کہ زبان انتہائی مشکل اور پیچیدہ مظہر ہے۔ اس کے بارے میں تعمیمات قائم کرنا مشکل ہے۔ آپ لسانی نظام کے عمق میں جتنا نیچے جائیں گے اتنا آپ کے پہلے سے قائم کردہ تعمیمات بکھر جائیں گے۔ تاہم تعمیمات قائم کرنا اور ان کا ٹوٹنا زندہ تحقیق کے ضامن ہیں۔ ادب چونکہ زبان کے استعمال کی سب سے اعلیٰ اور ارفع صورت ہے اس میں ایک زبان کے تمام تر لسانی وسائل کے استعمال کے تقریباً تمام تر امکانات موجود ہیں اس لئے اسلوبیات کی کوئی مخصوص اور متعین تعریف ممکن نہیں ہے۔ صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ اس کا معاملہ زبان کے استعمال کے ان طریقوں سے ہے جو ادبی تفاعل Literary Function کو ممکن بناتے ہیں۔

اردو برصغیر کی بہت اہم زبان ہے جس کا ایک بین الاقوامی کردار ہے۔ جہاں تک اس کے نسبی رشتے کی بات ہے وہ ہند آریائی کی مختلف منزلوں سے ہو کر زبانوں کے سب سے بڑے خاندان ہند یورپی سے جا ملتا ہے۔ اس کا بنیادی ڈھانچہ اور اس کا اساسی لفظی سرمایہ سنسکرت سے ہوتا ہوا پراکرتوں اور اپ بھرنشوں کے خراد پر چڑھ کر ہم تک پہنچا ہے۔ یوں اس نے جدید اور زندہ زبان ہونے کا ثبوت فراہم کیا ہے۔ بات یہیں تک محدود نہیں رہی بلکہ ہند آریائی سے برآمد ہوئی دوسری ہم رشتہ زبانوں سے بھی اس نے اپنا رشتہ استوار رکھنے کو

ترجیح دی۔ اس کی سب سے اہم وجہ یہ ہے کہ اردو برصغیر کے کسی ایک علاقے تک محدود نہیں رہی۔ یہ درباروں کی منتقلیوں کے ساتھ ساتھ صوفیوں، ولیوں اور ریشی منیوں کے سایۂ عاطفت میں برصغیر کے تمام خطوں میں باریابی حاصل کر چکی ہے۔ یہاں تک کہ دکن کی قدیم دراوڑی زبانوں کے بولنے والوں کے درمیان رابطے کا کام بھی انجام دیتی رہی ہے۔ یہ ایسے اسباب اردو کی مختلف علاقائی صورتیں بھی سامنے آئیں خود دکن میں اس کے مختلف روپ آج بھی موجود ہیں۔

جہاں تک سماجی بولیوں کا تعلق ہے ان کی درجہ بندی سماجی طبقوں مثلاً شہر/ دیہات، مالک/ مزدور، تعلیم یافتہ/ ان پڑھ، بوڑھا/ جوان، مرد/عورت، بالغ/ بچہ کے علاوہ مذہبی عقیدہ، قبائلی تفریق، پیشہ وغیرہ کی بنیاد پر عمل میں لائی جاتی ہے۔ اردو چونکہ سماج کے تمام طبقوں سے جڑی رہی ہے اس لئے اس میں سماجی تباین کی بوقلمونی بھی بہت نمایاں ہے۔ زبان کا یہ پھیلاؤ اور تنوع اظہار بیان بالخصوص فکشن اسلوب میں آوازوں کے جماؤ کو جنم دیتا ہے اور اسلوبیاتی مطالعے کے لئے وافر مواد کی فراہمی عطا کرتا ہے۔

اردو کی خوش قسمتی یہ ہے کہ آغاز سے ہی اس کو چند بڑی، مالدار اور زندہ زبانوں کے قریب رہنے بلکہ ان کے زیر اثر پنپنے کے بسیار مواقعے دستیاب رہے ہیں۔ چنانچہ عربی، فارسی، ترکی اور انگریزی کی لفظیات، شعریات، اور اصطلاحات نے نہ صرف اردو کے دامن کو وسعت اور کشادگی عطا کی بلکہ اظہار وبیان کے نئے نئے پیرائیوں سے بھی مالامال کیا ہے۔ اردو کی تمام لسانی سطحوں

اصوات اور حروف سے لے کر ڈسکورس کی سطح تک ان زبانوں کے اثرات نفوذ کر گئے ہیں۔ یوں تو ہر زبان مخلوط ہوتی ہے لیکن اردو کا مخلوط کردار ضرب المثل بن چکا ہے۔ چنانچہ اردو کا قدیم نام ریختہ اس کی وسیع النظری کی طرف واضح اشارہ ہے۔

مخلوطیت کی اس تنومندی نے اردو کے لسانی سرمائے بالخصوص اس کے لفظی سرمائے کو کثیر الجہت بنا دیا ہے۔ اس کی بدولت مترادفات کا ایسا خزانہ جمع ہو گیا ہے کہ ہمارے ادیبوں اور شاعروں کے لئے نازک ترین خیالات و تصورات کے لئے نادر تشبیہوں' استعارات' علامات اور پیکروں کو تشکیل دینے میں ذرا بھی دقت پیش نہیں آتی ہے۔

اردو ہے جس کا نام ہمیں جانتے ہیں داغ
سارے جہاں میں دھوم ہماری زباں کی ہے



ADAB, ADABI THEORY AUR ASLOOBIYAAT

by

Nazir Ahmad Malik

NEW BISMAH KITAB GHAR

Distributor:

Kitabi Duniya

1955, Gali Nawab Mirza, Mohalla Qabristan,



ISBN : 978-93-84271-50-3